Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine

Julie Perrin

▶ **To cite this version:**

Julie Perrin. Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine. Recherches en Danse, 2015, rubrique: Actualités de la recherche, http://danse.revues.org/983. hal-01150220

HAL Id: hal-01150220

https://univ-paris8.hal.science/hal-01150220

Submitted on 9 May 2015

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.

Recherches en danse

Actualités de la recherche

Julie Perrin

Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Julie Perrin, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 24 avril 2015. URL : http://danse.revues.org/983

Éditeur : Association des chercheurs en danse
http://danse.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://danse.revues.org/983
Document généré automatiquement le 24 avril 2015.
association des Chercheurs en Danse

Julie Perrin

Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine

1 Depuis bientôt vingt ans, le milieu de la danse contemporaine occidentale a témoigné d'un intérêt croissant pour l'œuvre de Jacques Rancière. Danseurs, chorégraphes, chercheurs en danse convoquent ses écrits – ceux relatifs à l'esthétique en particulier – sur un mode extrêmement complice, comme si Rancière venait exprimer, mieux qu'ils ne pourraient le faire eux-mêmes, les enjeux de l'art chorégraphique. C'est bien la connivence, autant que la stimulation intellectuelle procurée par ses textes, qui caractérise cette lecture de Rancière depuis le champ de la danse contemporaine… et très rarement – semble-t-il – la confrontation ni le débat contradictoire. Cet usage de la philosophie implique un certain nombre de questions épistémologiques et méthodologiques. Il interroge en particulier la constitution de l'art chorégraphique comme champ de savoir (et non plus comme objet d'analyse)[1]. Depuis le développement des *cultural studies* ou de la *french theory*, la critique de l'organisation du savoir en disciplines a exigé de considérer les fondations interdisciplinaires de toute discipline. Et l'on sait à ce titre combien les études en danse doivent aux théories du corps (philosophiques, anthropologiques, sociologiques…), à l'histoire du sensible, à l'histoire de l'art, à l'histoire culturelle, *etc*. La philosophie a toute sa place dans cette histoire de la constitution des études en danse. Le recours à Rancière en témoigne, comme celui à d'autres philosophes qui sont régulièrement sollicités dans les discours sur la danse comme dans les œuvres chorégraphiques elles-mêmes. Rappelons brièvement que, pour la période récente en France, Jean-Luc Nancy a ainsi suscité un intérêt remarqué au sein de la communauté des danseurs et par extension chez les spectateurs et chercheurs : la chorégraphe Catherine Diverrès reprend en effet le titre *Corpus* pour une pièce créée en 1992 à partir de son livre[2] ; dix ans plus tard, il collaborera avec Mathilde Monnier pour deux ouvrages successifs[3] dont le second est la suite de la pièce ou conférence-dansée *Allitérations* qu'ils présentent ensemble en 2002. La phénoménologie de Merleau-Ponty davantage encore irrigue la réflexion sur le corps, la spatialité et la perception du mouvement dansé pour de nombreux chercheurs en danse soucieux de l'analyse du geste et de sa réception par un spectateur[4]. Plusieurs chercheurs en philosophie travaillant sur la danse s'inscrivent directement dans le sillage de cette réflexion phénoménologique[5]. Deleuze (et Guattari) enfin occupe(nt) jusqu'à ce jour une place très importante. Aussi bien lu(s) par les danseurs que largement cité(s) par les chercheurs[6], il(s) occupe(nt) avec Rancière une place majeure et à peu près équivalente (en termes quantitatifs) dans les écrits sur la danse.

2 Selon les points de vue et les contextes, cette circulation entre danse et philosophie consiste à interroger ce que la danse doit peut-être à la philosophie – ce que la philosophie permet d'expliquer de la danse – mais aussi ce qu'elle est susceptible d'apporter à la compréhension de la philosophie elle-même. Il me semble qu'il serait aussi stimulant d'interroger plus largement comment le savoir du danseur et l'art chorégraphique contribuent à une culture théorique et développent des connaissances applicables à d'autres sphères pratiques. Plus modestement, il s'agira ici de tenter de dégager en quoi l'œuvre de Rancière attire les danseurs et les chercheurs ; autrement dit, comment les thématiques qu'il développe dans ses écrits sur l'esthétique et l'éducation – mais peut-être aussi la langue qu'il emploie – trouvent des points d'ancrage évidents dans les réflexions et débats actuels sur la scène chorégraphique occidentale.

3 Abordant le terrain de ce rapprochement entre danse et philosophie, il vient inévitablement à l'esprit la mise en garde énoncée par le philosophe Michel Bernard. Fondateur du département Danse de l'université Paris 8 Saint-Denis en 1989, il participe pleinement de l'inscription de la danse dans l'université française et de sa reconnaissance comme discipline par l'académie. Il n'instaure pourtant pas la philosophie comme filtre de lecture privilégié de la danse et insiste

au contraire dans ses textes sur le malentendu profond dont relève le plus souvent l'échange entre danseurs et philosophes. Il dénonce aussi le risque d'instrumentalisation réciproque :

> « Pour le danseur, le philosophe pose des questions décalées et distinctes de son expérience vécue d'artiste, donc foncièrement inopérantes. […] De la réflexion étrangère du philosophe [le danseur] attend donc, semble-t-il, non des réponses aux problèmes concrets qu'il rencontre et croit seul pouvoir résoudre, mais une formulation, une énonciation, un matériel conceptuel dont il a besoin pour éclairer sa propre démarche, son intentionnalité originelle. Autrement dit, le philosophe est ici instrumentalisé par l'artiste : il lui sert à la fois de catalyseur théorique et de support discursif et axiologique ponctuel ou occasionnel dans la présentation et la validation socioculturelle de son propre travail[7] ».

Selon Michel Bernard, il incombe en fait au danseur « d'essayer de soumettre son expérience kinétique et scénique de création chorégraphique à sa propre réflexion avec ses propres outils linguistiques et techniques, sans recourir à la facilité trompeuse d'emprunter et d'importer des concepts philosophiques tout faits, en d'autres termes, à établir son propre questionnement et esquisser les réponses qui lui paraissent le mieux éclairer et faire avancer l'élaboration de son spectacle[8]. » Réciproquement, poursuit Michel Bernard, il incombe au philosophe confronté à la danse et aux danseurs d'essayer d'analyser les implications non seulement de leurs processus d'élaboration conceptuelle, mais surtout du fonctionnement de la corporéité : la sensation, le mouvement, l'affect, l'expression et l'énonciation.

4 La recherche en danse n'est-elle pas aussi parfois coupable d'une instrumentalisation de la philosophie, les citations de Rancière venant émailler le discours ou lui servir d'étayage rassurant ? En décrivant ici l'attrait pour les textes de Rancière dans le champ de la danse contemporaine, il s'agira moins de s'interroger sur l'usage du discours philosophique comme pratique de légitimation des pratiques chorégraphiques ou des discours sur la danse que de constater la coïncidence – historique, culturelle, intellectuelle – de thèmes et préoccupations communs. Ce constat est d'abord descriptif (plutôt que critique), pointant un phénomène d'histoire culturelle. Les thèmes et réflexions issus des problématiques propres au champ chorégraphique ont trouvé écho et déploiement dans la lecture des écrits de Rancière, permettant pour les danseurs et chercheurs d'élargir la portée de leurs questions singulières à une réflexion touchant le domaine de l'art et du politique. Cet article oriente ainsi la lecture de Rancière vers ce lieu de coïncidence, autrement dit prend le risque aussi d'une lecture par le petit bout de la lorgnette (chorégraphique). Il se trouve néanmoins que Rancière parle d'art, que la danse appartient à ce qu'on appelle art, et qu'il aborde aussi précisément la danse, en particulier dans son livre récent *Aisthesis*[9].

On pourra commencer par mentionner au moins trois endroits d'une résonance forte entre les écrits du philosophe et les préoccupations du champ chorégraphique[10] : la question de l'éducation et plus largement de l'émancipation, celle de la communauté, l'articulation du sensible et de la question politique. Je reviendrai pour finir sur la place de la danse et du mouvement dans *Aisthesis*.

L'éducation et l'émancipation

5 Au milieu des années 1990 en France, le milieu chorégraphique ouvrait un débat public relatif à l'éducation du danseur qui allait devenir virulent dans les années 2000. L'urgence à repenser les modalités de la formation allait s'exprimer alors dans une série de publications[11], tandis que certains groupes de réflexion s'organisaient (ainsi le groupe « École ?[12] »). Les revendications pourraient être énumérées brièvement ainsi : une critique foucaldienne[13] des institutions organisant la formation du danseur professionnel ; une attaque des logiques pédagogiques disciplinaires (dans le cours de danse, quelle est l'organisation du temps, de l'espace, des échanges de corps et de paroles ? Qui fait, qui prononce, qui dirige, qui montre, qui cherche… ?) ; une mise en doute du modèle prétendu universel de la technique classique (ainsi que l'affirmait le rapport Sadaoui commandé par le ministère de la culture en 2001[14]) ; une remise en question de la pédagogie par imitation (responsable de tant de blessures du danseur) ; une mise en cause des modèles dominants du corps non interrogés ; une dénonciation de la mise sur le marché de la danse de corps rentables. Et enfin, une dénonciation de

la figure du maître. En effet, un modèle archaïque domine encore, assujettissant l'élève, dans la transmission orale, à un maître, figure autoritaire s'il en est. La lecture du *Maître ignorant* (1987) allait accompagner ce moment, en particulier lors de la réunion du groupe des Signataires du 20 août[15] à l'été 1998 à Kerguéhennec autour de la question de la formation. *Le Maître ignorant* apportait des arguments précis pour déconstruire les fondements de l'éducation du danseur et réfléchir à son émancipation. *Le Maître ignorant* et ce contexte chorégraphique particulier conduiront ainsi à repenser les modalités de la formation (de nouvelles formations voient le jour[16]), mais aussi du travail du danseur, par une extension de la question de l'éducation et de l'émancipation à la situation du travail et de la transmission au sein d'une compagnie de danse. Par exemple, le chorégraphe Xavier Le Roy imagina redistribuer les subventions qu'il a reçues de la ville de Berlin à différents projets rassemblés sous le titre *Extensions* (1999-2001). Ce faisant, il détournait l'organisation habituelle de la relation entre l'artiste et l'institution, mais aussi la hiérarchie habituelle qui organise le travail d'une compagnie. Ce n'est qu'un exemple du débat sur la communauté qui s'ouvrait dans le milieu chorégraphique européen à la même période.

La question de la communauté

6 Cette question relativement récente dans la recherche en danse européenne a donné lieu à des publications et colloques ou à des textes de collectifs d'artistes. Le plus représentatif est peut-être les actes du colloque international de 2002 *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*[17]. Cette question se déploie selon deux axes : l'un, esthétique, l'autre socio-économique. Le premier insiste au moins sur deux aspects : la représentation de la communauté dans les œuvres – quelles figures du groupe et de la relation à l'autre sont mises en scène ? Et la question du spectateur et de la communauté de l'expérience – quelle communauté de spectateurs l'œuvre semble vouloir constituer par l'expérience qu'elle propose ? L'axe socio-économique insiste quant à lui sur plusieurs aspects du travail de la danse, interrogeant par exemple les modalités du travail du danseur en compagnie : comment s'organise une compagnie de danse et les relations de travail en groupe avec le chorégraphe et les différents collaborateurs ? Que signale au contraire le refus de la position du chorégraphe dans un groupe pour privilégier au contraire un collectif d'interprètes ? C'est à chaque fois la communauté de travail qui est interrogée, une communauté organisée selon des rapports complexes de savoir, de pouvoir, mais aussi des rapports juridiques (la question du droit d'auteur, en particulier) et économiques. L'organisation institutionnelle de la danse intervient aussi dans ce débat : le rapport de l'art chorégraphique aux subventions publiques, en particulier ; le souci de la reconnaissance de la qualité du travail ou de la légitimité (et des instances légitimantes). Ces questions surgissent dans un contexte où l'art chorégraphique qui s'est plus largement développé depuis la fin des années 1970 (selon des courants esthétiques diversifiés et par le développement des pratiques aussi bien amatrices que professionnelles), obtenant une plus large visibilité, continue néanmoins d'apparaître comme le moins valorisé institutionnellement et économiquement.

7 Ainsi, le sentiment du danseur d'appartenir à une minorité au sein des arts, à une minorité à qui la parole ne serait pas donnée, trouve écho dans la réflexion de Rancière sur l'émancipation. Le danseur qui se vivrait comme ouvrier à la qualification mal reconnue trouve dans les écrits de Rancière une situation analogue entre les revendications liées à son statut et les pensées ou pratiques de l'émancipation sociale. Et ce d'autant plus facilement que Rancière affirme récemment très explicitement ce parallèle entre les utopies esthétiques et l'action politique : « La révolution sociale est fille de la révolution esthétique[18] ». Dans *Aisthesis*, Rancière déploie en effet la question de la communauté en posant celle de la figure du peuple dans l'art (de Greuze, Murillo, Vertov, etc.) et en mettant en évidence « l'histoire des liens paradoxaux entre le paradigme esthétique et la communauté politique[19] ».

8 S'insinue probablement dans la lecture des textes de Rancière l'interrogation sur les figures de la communauté, les formes qu'elles ont pu prendre dans l'histoire de la danse (le corps de ballet, la masse, la foule, l'ordonnancement géométrique *versus* topologique, l'accord rythmique, dynamique, être ensemble avec ou sans leader, etc.) et celles qui doivent s'inventer

aujourd'hui. C'est en particulier autour de la réflexion sur le commun dans *Le Partage du sensible*[20] (2000) que se fait le lien entre l'histoire de la danse, les figures de la communauté et Rancière. Insistant sur les répartitions imposées par les expériences sensibles, le texte de Rancière semble encore une fois diriger le lecteur vers le rôle joué dans ce partage par les pratiques esthétiques. Le vocabulaire utilisé contribue également à des connivences avec le lecteur-danseur ou le chercheur en danse. En effet, le partage du sensible défini comme un système d'évidences sensibles qui forge un commun et distribue les places et parts respectives conduit à penser le réel en termes d'espaces, de temps et de participation[21]. Par le prisme (déformant ?) d'une lecture chorégraphique, ces termes résonnent comme la description même de l'organisation des configurations dynamiques sur un plateau de danse… ou d'une lecture du monde selon une sensibilité chorégraphique. Ainsi dans leur introduction au livre *Dance, Politics & Co-Immunity* (2013), et en écho direct au *Partage du sensible*, Gerald Siegmund et Stefan Hölscher écrivent :

> « L'art de la chorégraphie consiste à distribuer des corps et leurs relations dans l'espace. C'est une distribution des parts qui, au sein du champ du visible et du dicible, attribue des positions à des corps spécifiques. (…) Cette distribution continue ou reconfiguration du sensible, telle que Jacques Rancière la nomme, qui structure le corps et ses parties et le lie à l'ordre symbolique existant de toute société donnée, peut être considérée comme un site de résistance permettant des intrusions dans les discours hégémoniques, dans les distributions traditionnelles et les cadres figés. Dans l'espace public du théâtre, dont le trait caractéristique est la séparation de la scène et de la salle, la danse peut non seulement répartir ses corps, mais aussi diviser et partager ce qui est séparé et pourtant uni : la communauté de corps aussi bien que leurs paroles et les objets qu'ils produisent. Le retour du politique va main dans la main avec la renaissance d'un terme longtemps discrédité : communauté[22] ».

Où l'on voit que la question de la communauté induit d'emblée celle du politique.

9 Avant d'aborder ce dernier axe, il faut encore signaler que *Le Spectateur émancipé* (2008) a joué un rôle important dans l'attrait des danseurs pour Rancière, fournissant de nouveaux arguments sur la communauté des spectateurs, cette fois. Rancière y analyse les apories d'un débat sur le spectateur et la situation théâtrale, lequel tourne autour de l'opposition binaire entre activité et passivité du spectateur ou distance et proximité avec la scène – un débat qui renvoyait les danseurs aux apories similaires des discours sur l'art chorégraphique. Le premier texte de ce recueil est d'ailleurs le fruit d'une conférence commandée en 2004 pour l'ouverture de la 5e université d'été internationale de Francfort par un danseur-chorégraphe : Mårten Spångberg. Ce texte engage une reformulation critique des grands textes historiques – ceux des réformateurs du théâtre (Brecht, Artaud) – et recoupe, pourrait-on ajouter, les débats qui ont animé les architectes et scénographes depuis les avant-gardes théâtrales du début du XXe siècle et les réflexions sur le théâtre populaire dans les années 1960. La question du théâtre est centrale dans la réflexion de Rancière sur l'art : il connaît l'histoire du théâtre occidental et les textes qui ont fondé sa théorisation. La danse scénique partage bien sûr avec le théâtre une série de problèmes communs autour de la représentation, du dispositif théâtral, *etc*. Cela redouble donc l'intérêt des danseurs pour les textes de Rancière car l'application de sa réflexion y est plus évidente encore. Rancière propose une idée de la communauté comme « pouvoir commun aux spectateurs » résidant dans « l'égalité des intelligences » à « composer leur propre poème[23] » face à l'œuvre d'art. C'est pour les artistes matière à revoir leur discours sur le spectateur et à repenser les enjeux politiques de la danse.

L'articulation du sensible et de la question politique

10 De nombreuses publications traitent de l'articulation entre danse et politique. Si Foucault[24] a d'abord été (et continue d'être) une référence dans cette réflexion, Rancière occupe désormais une place de choix dans les écrits sur ce thème. Plusieurs auteurs ont en effet insisté dans la fin des années 1990 sur la nécessité de penser les forces en jeu plutôt que de décrypter les signes, en référence à Foucault et aux modes de production du geste dans le cadre disciplinaire (le contrôle des signes) *versus* dans l'invention et le « souci de soi ». Laurence Louppe[25] en particulier a insisté sur la façon dont la danse pouvait révéler des forces de contestation

présentes dans d'autres sphères de la société. Contre la « consommation de signes », elle appelle à une lecture des forces dans l'œuvre chorégraphique, c'est-à-dire à l'examen des tensions posturales-gravitationnelles, des relations, des intensités gestuelles, des qualités du toucher, du partage avec le public d'une expérience de la gravité, etc. Ce qui est politique devient donc la capacité de la danse à assembler des corps, à inventer des modes de se mouvoir ou de ne pas bouger. Randy Martin, dans une position proche qu'il articule autour de l'idée de « mobilisation », écrit dans *Critical Moves* (1998) :

> « La danse existe à travers des forces appliquées à un corps qui cède à elles, seulement afin de générer des puissances propres. (…) Par mobilisation, je veux mettre l'accent non sur une puissance extérieure qui visiterait le corps, comme quelque chose qui serait imposé au corps dans son dos, pour ainsi dire, mais sur ce que les corps en mouvement accomplissent à travers le mouvement. (…) La mobilisation met au premier plan ces processus : comment les corps sont faits, comment ils s'assemblent et comment l'exigence d'espace produit un espace d'exigences identifiables à travers une activité pratique. (…) La danse ainsi conçue n'est pas le nom d'une expression figée, mais un problème, une situation délicate, à l'intérieur de laquelle se trouvent des corps eux-mêmes, pour qui la solution momentanée est ce que nous appelons danse[26] ».

11 L'enjeu est, dans tous les cas, d'une part d'affirmer la dimension politique d'un art qui ne s'exprime pas par le langage, mais n'en suscite pas moins débat sur ce que l'on voit et peut en dire. D'autre part de tenter de caractériser alors à quel endroit de la danse l'analyse de la politique entre en jeu. Si la question de savoir ce qui est politique en danse fait débat au sein des chercheurs, c'est bien la dimension politique des œuvres et de leur réception, en deçà de leur référence à un événement politique ou à une idéologie explicite, qui retient l'attention de tous. À ce titre, les textes de Rancière ouvrent des pistes fécondes que la recherche en danse a choisi de suivre. Son texte « Les paradoxes de l'art politique » dans *Le Spectateur émancipé* offre par exemple une réflexion sur la façon dont l'art contemporain affirme sa vocation à être politique, à répondre à la domination économique, étatique, idéologique. Un travail important reste à faire, dans le champ de la danse, pour analyser, à partir des distinctions posées par Rancière, les différentes formes que peuvent prendre cette revendication politique de l'art et les impasses dans lesquelles elle a parfois conduit. Il y a aujourd'hui une prolifération manifeste du sens du mot politique dans les discours en art (en danse également) : extension qui risque de conduire à la perte de son sens même.

12 Plus spécifiquement, la place du sensible dans les écrits de Rancière a exercé une forme de séduction évidente auprès des danseurs et chercheurs en danse. Les uns savent que l'invention du geste repose moins sur une maîtrise technique que sur leur capacité à diversifier les expériences sensibles et à modifier leurs modalités de percevoir. Les autres s'attèlent à réinscrire l'histoire de la danse dans une histoire plus large de la sensibilité et des émotions, conditions même de l'existence d'un geste et de sa saisie par un spectateur. C'est précisément le projet d'*Aisthesis* que de dérouler le « tissu d'expérience sensible », les « conditions matérielles », les « modes de perception », les « régimes d'émotion », les « schèmes de pensée »[27] qui président au surgissement et à la reconnaissance d'un acte artistique. Plus encore, le philosophe accorde à l'œuvre d'art la faculté de redéfinir le « tissu sensible » et d'interférer avec les autres sphères de l'expérience. Ceci rejoint le chantier délicat que la recherche en danse a tenté d'ouvrir, dès la fin des années 1970[28]. Il concerne la dimension politique du sentir. Rancière vient renforcer une intuition avancée par des danseurs et chercheurs qui faisaient du sensible et de l'expérience de la perception le ressort principal de l'art chorégraphique et l'enjeu d'une dimension politique de la danse. Le vocabulaire utilisé ici par Rancière semble familier au milieu chorégraphique : la présence du corps, de l'espace, du temps y est massive pour parler de l'art. Ainsi l'efficacité de l'art « consiste d'abord en dispositions de corps, en découpages d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants[29] ».

13 Cette connivence avec la langue de Rancière (qui camoufle sans doute parfois quelques malentendus et dérives) a pu réciproquement entraîner une sorte d'infiltration des textes de Rancière dans ceux des danseurs. J'en veux pour preuve la présence insistante de formulations

de Rancière dans deux textes. Le premier est l'introduction à *CNDC 2004-2012. Un catalogue* signée par Emmanuelle Huynh et Aymar Crosnier[30]. Ce texte introduisant le bilan de huit ans d'activité de cette institution culturelle (centre chorégraphique national et école nationale supérieure de danse) est émaillé de références à Rancière :

> « Le pari fut celui d'une coopération des intelligences / témoignant d'une profonde confiance à l'égard des capacités de mutation et de renouvellement de l'art en régime chorégraphique / Il s'agissait de nouer le commun au singulier, l'individuel au collectif et d'y conjuguer multiple et altérité / C'est dès lors un travail d'émancipation qui fut en jeu / Une disposition à l'écoute et le constant pari de l'hétérogène ont permis de prononcer un adieu à certains vieux principes. Ceux qui privilégient par exemple une division des places et des attributions de chacun / Rebattre les cartes des partages figés implique bien sûr de travailler collectivement à la *vérification* de cette *égalité des intelligences* qu'évoque depuis plusieurs années Jacques Rancière, un philosophe dont la pensée a influé sur celle de tant d'artistes. C'est donc aussi révoquer les divisions qui prévalent entre individus réputés « ignorants » et « savants ». Au CNDC, ce fut aussi comprendre et aimer, par exemple, ces situations où un artiste convié à enseigner pense la transmission non comme vérification de sa propre maîtrise ou de sa puissance de sujétion, mais bien comme laboratoire des intelligences et du sensible commun. / Car si le nom de « modernité artistique » a un sens, en danse comme ailleurs, c'est aussi en tant que mobilisation expérimentale des facultés, en tant que processus de questionnement générateur d'hypothèses, en tant que laboratoire historique et collectif du sensible (…) comme vecteur commun d'émancipation. / Éprouver et vérifier son activité comme capacité à intervenir sur le terrain des affaires communes. Là où le sensible et l'intelligible se nouent selon d'autres schèmes. / [L'art] révoque les divisions consenties, les partages admis, afin d'indiquer d'autres modes possibles de consentement, d'autres logiques de devenir collectif. Ce, grâce à la promesse d'émancipation dont il demeure, avec la politique, le garant. »

Si Rancière est nommé à la troisième page de ce texte, sa pensée parcourt en fait l'ensemble, comme ces extraits le montrent, avec la récurrence des termes « commun », « partage », « sensible », « intelligences » et « émancipation ». C'est d'une façon semblable qu'elle nourrit le discours de Christophe Wavelet dans un entretien intitulé « Le régime chorégraphique de l'art[31] », par une dérive assez obscure (pour ne pas dire un contresens) de la formulation de Rancière « le régime esthétique de l'art ».

« Consensus sur le dissensus »

14 Cette inflation de la pensée de Rancière dans les discours en danse a conduit récemment André Lepecki à s'inquiéter du consensus à son égard et à dénoncer le paradoxe (figure rancièrienne, s'il en est) d'un « consensus sur le dissensus ». Il écrit :

> « En acceptant d'affirmer et de réaffirmer encore et encore dans les biennales d'art contemporain, les colloques, symposiums, revues académiques ou manifestations artistiques que l'art est politique parce qu'il crée des ruptures dans le tissu du sensible, du perceptible et du dicible et parce qu'il refuse de manière dissensuelle de réifier le quotidien comme *normal*, comment éviter la formation d'une *homogénéité théorique* paralysante, laquelle non seulement aveuglerait notre sens critique, mais nous mettrait au pied du mur d'un point de vue théorique, politique et artistique[32] ? »

15 Dans ce texte, Lepecki interroge la nature de la participation que l'art implique et critique finalement le privilège accordé à la redistribution perceptive pour preuve du lien entre politique et esthétique. Il dénonce une forme de « paralysie politique », sorte de « liberté perceptive désengagée » et appelle de ses vœux un engagement politique qui relèverait non d'une redistribution du sensible mais de « l'acte d'initier un mouvement » ou de faire surgir des subjectivités politiques nées de l'activation d'un champ politique-affectif : « Jusqu'à quel point *en* participant et *par* notre participation nous *engageons-nous* en fait dans une sorte de mouvement qui ne nous transporte pas ailleurs que là où nous sommes (toujours) déjà (convenablement) attendus d'arriver[33] ? »

16 Cette récente (et encore isolée[34]) prise de distance avec la pensée de Rancière dans le champ de la recherche en danse se produit alors même que Rancière semble s'intéresser davantage à la danse (entraînant sans doute avec lui un regain d'intérêt des chercheurs en sciences humaines sur cet art).

Le corps, le mouvement et la danse, au cœur d'*Aisthesis*

17 Il se trouve en effet que la danse fait une apparition remarquée dans *Aisthesis*. Ce livre semble ainsi directement répondre à la connivence ressentie par les acteurs du champ chorégraphique avec Rancière. Il est vrai que *Le Partage du sensible* mentionnait déjà Laban[35], danseur et théoricien de la danse moderne allemande, témoignant d'une connaissance de l'histoire de la danse chez le philosophe. Dans *Aisthesis*, la danse joue un rôle à la fois majeur et anodin, c'est-à-dire qu'elle est, et cela est réjouissant pour un chercheur en danse, intégrée dans la logique du livre comme un art parmi les autres et non comme une anomalie, une exception, une chose méconnue dont il faudrait justifier la présence. La danse y apparaît comme appartenant à une culture commune partagée. Autrement dit, elle n'est pas une métaphore (comme chez Badiou ou beaucoup d'autres philosophes[36]). Si aucune œuvre spécifique n'y est commentée, elle est très précisément portée par le discours des critiques et des danseurs eux-mêmes, en particulier Noverre, de Cahusac, Duncan, Fuller à qui un chapitre est consacré, et dans une moindre mesure : Laban, Wigman, ou bien, à propos de Chaplin, Nijinski ou Schlemmer…

18 Cette place de la danse dans *Aisthesis* suffit à signaler l'importance accordée au corps dans ces « scènes du régime esthétique de l'art » qui organisent le livre. Si la question du peuple y est centrale, elle s'articule avec celle des représentations du corps et de ses métamorphoses ; Rancière l'annonce en son prélude : « La révolution esthétique se développe comme une interminable rupture avec le modèle hiérarchique du corps, de l'histoire et de l'action[37]. » Il s'agit bien de « construire l'histoire d'un régime de l'art comme celle d'un grand corps fragmenté et de la multiplicité des corps inédits nés de cette fragmentation même[38]. » Cette histoire de la fragmentation, construite à partir de la scène initiale du *Torse d'Hercule* ressaisi par Winckelman, conduit à reformuler ce que Rancière pointe comme les « deux grands critères en usage dans l'ordre représentatif : premièrement, l'harmonie des proportions, c'est-à-dire la congruence entre les parties et le tout ; deuxièmement, l'expressivité[39]. » Cette histoire est bien sûr tiraillée par des courants contradictoires ou de temporalités hétérogènes, car la neutralisation de l'expressivité ou l'équivocité d'une forme et la suspension du récit induite par une nouvelle organisation non seulement du corps mais des parties d'une œuvre, ne vont pas de soi. Il n'est pas sûr alors qu'une Isadora Duncan, ainsi que le propose Rancière, se soit réellement détachée d'une conception organique du corps et de l'œuvre qu'elle puise autant dans la référence à l'Antiquité que dans l'observation concrète du mouvement de la nature. Bien qu'elle partage avec Winckelman la valeur d'un mouvement qui célèbre « l'écoulement incessant d'une forme dans une autre et les mouvements oscillatoires qui, à la manière de la vague, se soulèvent, retombent et pénètrent l'un dans l'autre[40] », la fragmentation lui est étrangère. C'est d'abord la succession qui caractérise son geste, une succession organique propre au mouvement des vagues ou des branches bercées par le vent. Il n'est pas sûr alors qu'elle se soit véritablement défait du modèle du récit classique, avec ses acmés et résolution, ni d'un régime de l'émotion romantique. Il me semble qu'un débat entre Rancière et les spécialistes de Duncan est désormais ouvert.

Mais mon propos n'est pas ici de ré-envisager l'histoire de la danse libre et de la danse moderne au regard *d'Aisthesis* d'autant que mes recherches concernent majoritairement la danse à partir des années 1950 et non pas la période couverte par *Aisthesis* allant de 1764 à 1941. Je voudrais plutôt souligner deux choses qui organisent aujourd'hui ma lecture d'*Aisthesis*.

19 Premièrement, il me semble que l'introduction de la danse dans la réflexion esthétique de Rancière découle assez logiquement de son intérêt pour le mouvement qui occupe une place centrale dans la définition du régime esthétique de l'art – mouvement de la sculpture, de la phrase, du dessin, de l'acteur ou danseur et des images. Le mouvement relève autant d'une réflexion sur les formes que sur la composition de l'œuvre d'art. Il semble que l'introduction au texte *Les écarts du cinéma* (2011) annonçait précisément cette préoccupation et le cinéma joue sans doute un rôle charnière dans la pensée esthétique de Rancière, en particulier dans son articulation singulière avec la danse. Que la danse moderne soit apparue précisément au même moment que le cinéma n'y est pas pour rien. Un cinéma dont Rancière rappelle qu'il « est né à l'âge du grand soupçon sur les histoires, au temps où l'on pensait qu'un art nouveau était

en train de naître qui ne racontait plus d'histoires, ne décrivait plus le spectacle des choses, ne présentait plus les états d'âme de personnages mais inscrivait directement le produit de la pensée dans le mouvement des formes[41]. » Inscrire le mouvement de la pensée dans le mouvement des formes est bien sûr l'un des enjeux et ressorts de la danse même. L'on sait que la danse a été un sujet de prédilection dans les débuts du cinéma, en cela qu'elle incarnait le sujet idéal pour affirmer la possibilité d'une image en mouvement. Bals, danses divertissantes, exotiques ou de music-hall, les danseuses (parmi lesquelles Loïe Fuller, justement, avec sa danse serpentine saisie par les frères Lumière ou par Thomas Edison) apparaissent sur les écrans comme la preuve des possibilités techniques du cinéma et comme une interrogation sur le médium même, telles les apparitions magiques dans les trucages de Méliès[42].

20 Deuxièmement, la contre-histoire de la modernité que propose *Aisthesis* met en évidence les temporalités hétérogènes du régime esthétique de l'art et, ce faisant, rappelle les débats historiographiques qui agitent le champ de la danse. Là encore, le cinéma semble avoir joué un rôle annonciateur ou influent pour repenser la modernité en art. Rancière signale dans *Les Écarts du cinéma* : « L'histoire de la pureté moderniste vaincue par le n'importe quoi postmoderne oublie que le brouillage des frontières s'est joué d'une manière plus complexe en d'autres lieux comme le cinéma[43]. » C'est précisément ce que dit aussi le chorégraphe Steve Paxton commentant la danse américaine des années 1960[44]. L'exploration de ce brouillage se déploie à plus grande échelle dans *Aisthesis*, incitant à une circulation entre les arts mais également entre l'art et la vie. La modernité telle que définie par Rancière dans *Aisthesis* conduit en définitive à faire tomber la catégorie même de postmodernisme, devenue inopérante. Si le chapitre deux du *Partage du sensible* affirmait le « faible intérêt de la notion de modernité » pour lui préférer l'appellation de « régime esthétique de l'art », c'était justement parce qu'il s'agissait déjà de faire tomber une vision simpliste et téléologique de l'histoire faite de ruptures successives. Le postmodernisme aurait été l'un de ces moments de rupture – celui marquant la reconnaissance tardive des enjeux du modernisme (un modernisme historique défini comme tentative pour fonder le propre de l'art) : pour Rancière, « il n'y avait pas vraiment besoin de faire de cette reconnaissance tardive (…) une coupure temporelle effective, la fin réelle d'une période historique[45]. » Aussi, la contre-histoire de la modernité construite dans *Aisthesis* se formule-t-elle en des termes parfois troublants pour le chercheur en danse habitué à étudier la dite *postmodern dance* américaine des années 1960. Bien des définitions données et le vocabulaire même utilisé par Rancière pourraient aisément servir à qualifier ces œuvres. Par conséquent, la rhétorique de rupture employée à la fin des années 1950 par des artistes souvent véhéments (en danse, comme en musique ou performance) s'effondre. Et avec elle, ce qui aurait fait la spécificité de cette période. Ainsi, pour sa contre-histoire de la modernité (1764-1941), Rancière écrit : « L'art existe comme monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer[46] » ; ou encore : « Le mouvement propre au régime esthétique, celui qui a soutenu les rêves de nouveauté artistique et de fusion entre l'art et la vie sous l'idée de modernité, tend à effacer les spécificités des arts et à brouiller les frontières qui les séparent entre eux comme elles les séparent de l'expérience ordinaire[47]. » Le n'importe quoi, l'expérience ordinaire, la confusion entre art et vie sont précisément ce qui caractérise l'art des années 1960 dans le discours des artistes comme dans l'historiographie de l'art. Si le discours sur l'art se constitue souvent en se vouant à un certain idéal historique (auquel il plie d'avance son objet[48]), quels sont les effets de cet idéal sur la description des œuvres ? Et comment *Aisthesis* invite-t-il à une relecture des œuvres ?

21 La contre-histoire de la modernité de Rancière confrontée à l'histoire de la danse me semble faire ressurgir le débat virulent relatif à la construction de la notion de postmodernité qui, à la fin des années 1980, a mis face-à-face l'historienne américaine Sally Banes et l'historienne anglaise Susan Manning[49]. La première défend la nécessité de marquer une rupture historique : la *post-modern dance* se définit à la fois de façon chronologique (être après la *modern dance*) et contestataire (être anti-moderne). Banes suit alors la définition donnée par les artistes mêmes, dans les années 1960, prenant le parti d'une concordance des temps, c'est-à-dire d'une méthodologie historique qui puise dans les notions forgées par l'époque étudiée. Banes

avoue néanmoins la difficulté à circonscrire des actes artistiques d'une grande disparité et surtout la confusion jetée par les termes : la *modern dance* (ou danse moderne historique) n'a jamais été véritablement moderniste[50], au sens greenbergien du terme c'est-à-dire d'une exploration des qualités propres au medium. Et plus encore, l'une des phases de la *post-modern dance* relèverait de préoccupations justement modernistes. Susan Manning dénonce un dogme moderniste dans le discours de Banes et lui reproche d'être partisane d'un courant. Elle propose une définition du modernisme bien plus large, en cela plus proche de Rancière, détachée du formalisme et des périodisations habituelles, qui invite à traverser l'histoire du 20e siècle : le Judson Dance Theater qui fait rupture pour Banes représente pour Manning le dernier bastion du modernisme, prolongeant les explorations formelles de Nijinski, Wigman, Graham et Cunningham. Sa définition du modernisme suppose une distance prise avec la peinture et le récit : c'est dans l'autoréflexivité du mouvement et la distinction claire entre ballet et danse moderne que le modernisme s'affirme. De Banes à Manning, malgré une scansion des rythmes historiques divergente, la modernité reste attachée à la difficulté de définir ce qui fonderait le propre de la danse sans tomber néanmoins dans la pureté ou l'autonomie d'un art indifférent à son temps. Sans entrer plus loin dans ce débat, ce qui me semble crucial (ici comme peut-être chez Rancière), c'est le désaccord sur ce qu'on qualifie d'abstrait, d'expressif, de narratif et de virtuose en danse. Une historicisation de ces notions semble nécessaire afin de dénouer les désaccords entre les deux historiennes mais surtout de saisir ce qui se joue véritablement dans les œuvres. Cette historicisation exige (et ne pourra faire l'impasse sur) une analyse précise des pratiques, des gestes et des œuvres.

22 Au fond, le trouble historiographique provoqué par la lecture d'*Aisthesis* invite à revenir aux œuvres et à leurs traces, à notre relation à elles. À délaisser peut-être un temps ce qu'on en a dit pour préférer se confronter à leur matérialité même. À saisir en quoi ce qu'en dit Rancière, avec le vocabulaire qui lui est propre, nous invite à tisser des continuités historiques nouvelles et à regarder autrement.

Conclusion

23 Les questions historiographiques soulevées par Rancière dans *Aisthesis* me semblent (r)ouvrir la question de la place des œuvres chorégraphiques dans la constitution de l'histoire de la danse, autrement dit de l'analyse des œuvres et du geste (et non pas seulement de l'analyse des discours des artistes). Mais cette lecture d'*Aisthesis* – ouvrage dans lequel la danse trouve une place conséquente relativement aux ouvrages précédents du philosophe – ne doit pas oblitérer la relation d'abord thématique que les danseurs et chercheurs en danse ont noué avec son œuvre, avant même qu'elle aborde la danse. La résonance thématique entre ses écrits et les préoccupations du champ chorégraphique se concentre principalement en trois lieux : celui de l'éducation, de la question de la communauté et des enjeux du politique articulé au sensible. Bien sûr, Rancière n'a pas l'apanage de ces thèmes – en particulier des deux premiers – et il est évident que cette coïncidence de préoccupations communes non seulement témoigne des problématiques d'une époque mais suggère aussi d'autres circulations possibles. D'autres auteurs ont ainsi pu nourrir les débats chorégraphiques, sur la communauté en particulier (à commencer, quant aux philosophes, par Jean-Luc Nancy[51] ou Giorgio Agamben[52]). Il reste que cet attrait pour Rancière et pour sa langue même est réel, comme en témoigne les glissements de son vocabulaire dans les discours sur la danse… recherche en danse comprise. Si cet article entendait avant tout décrire un phénomène de connivence et de rapprochement, la critique des usages de Rancière dans le champ chorégraphique reste à faire (telle qu'amorcée par Lepecki) : critique des malentendus peut-être, ou des relations d'instrumentalisation (pour reprendre le terme de Michel Bernard) que le recours à la philosophie opère. Si les textes de Rancière éclairent certains questionnements du champ chorégraphique, quelle part des problèmes soulevés par l'art chorégraphique ne permettent-ils pas de penser ? Plus largement, qu'est-ce qu'une pensée de la danse se revendiquant d'une philosophie qui n'envisage pas l'expérience du danseur risque de laisser tout à fait dans l'ombre ?

Bibliographie

BERNARD Michel, « Danseurs et philosophes ou les malentendus d'une double attente », in *Généalogie du jugement artistique*, Paris, Beauschesne, 2011.

BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

COPELAND Roger « The Politics of Perception » (*The New Republic*, 17 novembre 1979) in *What is dance?*, New York, Oxford University Press, 1983.

GIOFFREDI Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/596.

HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », Le Portique [En ligne], 13-14 | 2004, Mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 30 August 2014. URL: http://leportique.revues.org/632.

HUYNH Emmanuelle, WAVELET Christophe (eds), *CNDC 2004-2012. Un catalogue*, Centre national de danse contemporaine à Angers, 2012.

LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? » Nouvelles de danse, Bruxelles, Contredanse, n° 30, hiver 1997, pp. 36-41.

MARTIN Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, Duke University Press, 1998.

MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001.

MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992.

NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/571.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

SABISCH Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München, epodium, 2010.

SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013.

VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/607.

Notes

1 Pour une analyse de la constitution des *Dance Studies* aux États-Unis, *cf.* MARTIN Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, Duke University Press, 1998, chap. 5. Pour une réflexion sur l'histoire des études en danse en Europe, *cf.* NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/571.

2 NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992.

3 MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001 ; MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

4 Voir par exemple VAN DYK Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/607.

5 Ainsi Paule Gioffredi qui écrit : « Ma recherche s'enracine dans le constat d'un paradoxe : théoriciens et praticiens de la danse se réfèrent fréquemment à Merleau-Ponty alors que ce philosophe n'évoque pour ainsi dire jamais cet art. J'interroge les modalités et la pertinence d'un tel étayage. Or ce recours s'avère d'emblée prometteur de deux points de vue : la phénoménologie merleau-pontyenne offre une

méthode pour aborder des pièces d'une danse qui, s'annonçant contemporaine, revendique une forme d'indétermination primordiale, et elle fournit un support pour concevoir un apparaître polarisé par des corps mobiles et percevants, habitants et explorateurs de la phénoménalité. De là, l'opportunité de cette rencontre s'évalue à la mesure de sa fécondité : c'est en procédant à cette confrontation que ses apports pour la recherche en danse comme pour la compréhension de la philosophie de Merleau-Ponty se manifestent. », GIOFFREDI Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine », Recherches en danse [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 27 août 2014. URL : http://danse.revues.org/596.

6 Les exemples sont trop nombreux pour être mentionnés, mais nous pouvons par exemple renvoyer au livre récent d'une chorégraphe et philosophe : SABISCH Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München, epodium, 2010 qui confronte sa lecture de Deleuze à plusieurs œuvres chorégraphiques contemporaines. On trouve une recension de cet ouvrage par Michel Briand dans la revue *Recherches en danse* : Michel Briand, « Chorégraphie / Philosophie : un dialogue contemporain, entre Deleuze et Le Roy, Salamon, Baehr, Dominguez », Recherches en danse [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 24 avril 2014, consulté le 06 janvier 2015. URL : http://danse.revues.org/703.

7 BERNARD Michel, « Danseurs et philosophes ou les malentendus d'une double attente », in *Généalogie du jugement artistique*, Paris, Beauschesne, 2011, p. 140.

8 *Ibid.*, pp. 149-150.

9 RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

10 Si tant est qu'on puisse unifier ce champ et la teneur des débats ! Il convient de préciser que ce texte rend compte principalement des débats qui ont été rendus publics d'une façon ou d'une autre par les artistes chorégraphiques contemporains, et dont je peux me faire l'écho relativement à mon propre parcours (nécessairement orienté).

11 En particulier : « La Transmission », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n° 20, printemps 1994 ; WAVELET Christophe, « Quels corps ? Quels savoirs ? Quelles transmissions ? », *Marsyas*, n° 3, juin 95, pp. 39-44 ; LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *Protée*, Québec, vol. 29 n° 2, automne 2001, pp. 85-96 ; le chapitre « Se former » dans *Artpress*, « médium : danse », numéro spécial 23, novembre 2002 ; le surgissement au grand jour du scandale des mauvais traitements infligés aux « petits rats » de l'Opéra de Paris dans la presse nationale (LE GUILLEDOUX Dominique, « Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'Opéra de Paris », *Le Monde*, 7 décembre 2002 et FRÉTARD Dominique, « Les étoiles naissent dans la douleur », *Le Monde*, 21 janvier 2003) ; le numéro sur la transmission de *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis, Anacrouse, n ° 5, juin 2003 ; CHARMATZ Boris, *« Je suis une école ». Expérimentation, art, pédagogi*e, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2009.

12 Qui se réunit de 2000 à 2003 et rassemble Boris Charmatz, Hubert Godard, Catherine Hasler, Isabelle Launay, Anne-Karine Lescop, Mathilde Monnier et Loïc Touzé. *Cf.* CHARMATZ Boris, « Il va falloir faire vite », *Artpress*, *op. cit.*, pp. 112-113.

13 GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Artpress*, *op. cit.*, pp. 106-111.

14 SADAOUI Marc, « L'Enseignement de la danse. Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels », octobre 2001, disponible sur www.culture.gouv.fr.

15 Ce groupe formé en août 1997 en réaction à la politique du ministère de la Culture rassemble une cinquantaine de danseurs et quelques chercheurs. S'adressant au milieu chorégraphique comme aux politiques, il formule un certain nombre de griefs à l'encontre de la situation économique, politique, pédagogique et esthétique de la danse en France. Le groupe cesse progressivement ses activités vers 2002. *Cf.* L'association des Signataires du 20 août, « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? », décembre 1999.

16 Mathilde Monnier au centre chorégraphique national de Montpellier en 1998 (formation connue depuis 2003 sous le nom d'*ex.e.r.ce* et qui deviendra un Master en 2011) ; le projet d'école provisoire et nomade, créé en 2003-2004 par Boris Charmatz, dénommé *Bocal* ; les formations *Essai* et *FAC* (formation d'artiste chorégraphique) mises en place par Emmanuelle Huynh au centre national de danse contemporaine à Angers de 2004 à 2012.

17 Pantin, Centre national de la danse, 2003. La question reste vive dix ans après. Ainsi par exemple les Laboratoires d'Aubervilliers proposaient en mai 2013 le « Printemps des Laboratoires # 1 » (rassemblement d'artistes et intellectuels) sur le thème « Commune, Commun, Communauté ». Ou encore, « The Politics of Community » est le chapitre qui clôt la publication récente des actes du colloque de 2010 : SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013.

18 RANCIÈRE Jacques, *op. cit.*, p. 17.

19 *Ibid.*, p. 15.

20 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

21 *Ibid.*, p. 12 : « Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation. »

22 SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *op. cit.*, pp. 12-13 : « The art of choreography consists of distributing bodies and their relations in space. It is a distribution of parts that within the field of the visible and the sayable allocates positions to specific bodies. (…) This ongoing distribution and reconfiguration of the sensible, as Jacques Rancière calls it, which structures the body and its parts and links it to the existing symbolic order of any given society, can be considered a site of resistance allowing for interventions into hegemonic discourses, traditional distributions and fixed framings. In the public space of theatre, whose characteristic feature is the separation of stage and auditorium, dance may not only distribute its bodies, but also split and share that which is separated and yet united: the community of bodies as well as their words and the objects they produce. The renaissance of the political goes hand in hand with the rebirth of a long discredited term: community ».

23 RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, pp. 23 et 19.

24 *Cf.* HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », Le Portique [En ligne], 13-14 | 2004, Mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 30 août 2014. URL : http://leportique.revues.org/632.

25 LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? » Nouvelles de danse, Bruxelles, Contredanse, n° 30, hiver 1997, pp. 36-41.

26 MARTIN Randy, *op. cit.*, p.1: « Dance occurs through forces applied to the body that yields to them, only to generate powers of their own. (…) By mobilization I want to stress not an alien power that is visited on the body, as something that is done to bodies behind their backs, so to speak, but what moving bodies accomplish through movement. (…) Mobilization foregrounds this process of how bodies are made, how they are assembled, and how demands for space produce a space of identifiable demands through a practical activity. (…) Dance, so conceived, does not name a fixed expression but a problem, a predicament, that bodies find themselves in the midst of, whose momentary solutions we call dancing ».

27 RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 10.

28 Par exemple avec l'essai de COPELAND Roger « The Politics of Perception » (*The New Republic*, 17 novembre 1979) repris dans *What is dance ?*, New York, Oxford University Press, 1983 et plus récemment en 2004 dans son livre sur Cunningham. Ce texte relativement connu dans le champ de la recherche en danse a été récemment commenté par André Lepecki qui souligne qu'on y trouve tous les éléments d'une définition de la dimension *dissensuelle* du régime esthétique telle que la définira Rancière par la suite. LEPECKI André, « From Partaking to Initiating : Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity », in SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *op. cit.*, pp. 21-38.

29 RANCIÈRE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 61.

30 Respectivement chorégraphe et directrice du Centre national de danse contemporaine à Angers et directeur adjoint de ce même CNDC. Publication par le CNDC en 2012, pp. 7-11.

31 Le titre de l'article n'est en fait pas extrait des paroles de l'interviewé. BOUQUET Stéphane, « Le Régime chorégraphique de l'art. Rencontre avec Christophe Wavelet », programme du Festival d'Automne à Paris, 2012. Notons que Christophe Wavelet est aussi le directeur de rédaction de *CNDC 2004-2012. Un catalogue*, Angers : CNDC, 2012.

32 Texte issu d'un colloque qui a eu lieu en 2010. LEPECKI André, *art. cit.*, p. 24 : « In agreeing to affirm and to re-affirm once and again in art biennals, conferences, symposia, academics journals, or artistic manifestoes that art is political because it creates a rupture on the fabric of the sensible, of the perceptible, of the sayable, and because it dissensually refuses to reify the quotidian as *the normal*, how to prevent the formation of a paralyzing *theoretical homogeneity*, one that not only would blind us critically, but pin us down theoretically, politically and artistically ».

33 *Ibid.*, p. 29 : « How much *in* participating and *by* participating do we actually *engage* with a kind of moving that takes us no other place than where we are (always) already (properly) expected to arrive at».

34 André LEPECKI reprend ses propos dans l'introduction au chapitre « Politics », où il commente l'« association quasi-ontologique entre art et politique, grâce principalement aux écrits de Jacques Rancière et de Giorgio Agamben », in BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013. Les auteurs rassemblés dans ce chapitre mentionnent presque tous Rancière lorsqu'ils ne s'appuient pas massivement sur ses définitions du politique en art – Franco Barrionuevo Anzaldi, Bojana Kunst, Avanthi Meduri.

35 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 24.

36 *Cf.* POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

37 RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 15.

38 *Ibid.*, p. 14.

39 *Ibid.*, p. 22.

40 *Ibid.*, p. 19.

41 RANCIÈRE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 16.

42 Le court film intitulé *Animated picture studio* réalisé en 1903 (auteur inconnu) en Angleterre et distribué par l'American Mutoscope & Biograph Company met moins en valeur la danseuse et la danse (sans grand intérêt) qu'il ne condense une réflexion sur le cinéma. La représentation du mouvement n'y est que le prétexte à une sorte de publicité pour la technique et le potentiel fantastique du cinéma qui devient une réalité autonome lorsque l'image de la danseuse semble prendre son autonomie et échapper à ses créateurs, persistant hors de son support.

43 *Ibid.*, p. 9.

44 « Dans les années 1960, un mouvement artistique, apparu sous le nom de "multidisciplinaire", utilisait dans une même œuvre de la danse, du cinéma, du texte, etc. (…) Dans mon souvenir, à l'époque, personne n'a mentionné le fait que le théâtre, l'opéra et la danse étaient "mélangés". Personne n'a remarqué que le cinéma résultait d'un mélange. Peut-être par enthousiasme de découvrir de nouveaux mélanges. », PAXTON Steve, « Improvisation is… », in coll., *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 59 (traduit par Denise Luccioni de *Contact Quaterly*, Spring/Summer 1987).

45 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 42.

46 RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 10.

47 *Ibid.*, p. 13.

48 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, « Critique », 1990.

49 MANNING Susan, « Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric », *Tulane Drama Review*, vol. 32, n° 4, winter 1988 ; BANES Sally, « Terpsichore in Combat Boots », *Tulane Drama Review*, vol. 33, n° 1, spring 1989 ; BANES Sally, « Terpsichore in Combat Continued », *Tulane Drama Review*, vol. 33, n° 4, winter 1989.

50 BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, 2002, trad. Denise Luccioni, p. 19.

51 NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

52 AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient*, Paris, Seuil, 1990.

Pour citer cet article

Référence électronique

Julie Perrin, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 24 avril 2015. URL : http://danse.revues.org/983

À propos de l'auteur

Julie Perrin
Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Ses recherches portent sur la danse contemporaine à partir de 1950 aux États-Unis et en France, en particulier sur la spatialité en danse. Elle travaille actuellement sur la danse en situation. Elle est l'auteure de : *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (Centre national de la danse / Les presses du réel, 2007) et *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Les presses du réel, 2012). Elle coordonne avec Emmanuelle Huynh et Denise Luccioni, *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh* (Les presses du réel, 2012) et avec Françoise Michel, *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe* (Les Solitaires intempestifs, 2012). Articles disponibles sur : www.danse.univ-paris8.fr

---

Droits d'auteur

association des Chercheurs en Danse

Résumés

Ce texte décrit comment la lecture de Rancière par les danseurs et chercheurs en danse repose sur la coïncidence – historique, culturelle, intellectuelle – de préoccupations communes. Les réflexions issues des problématiques propres au champ chorégraphique trouvent écho et déploiement dans la lecture des écrits de Rancière, en particulier autour de la question de l'éducation et plus largement de l'émancipation, celle de la communauté, ou encore l'articulation du sensible et de la question politique. Réciproquement, Rancière donne une place à la danse dans *Aisthesis* (2011) suivant une contre-histoire de la modernité qui le conduit à placer le mouvement et le corps au cœur du régime esthétique de l'art.

This article depicts how readings of Rancière by dancers and dance researchers lay on the historical, cultural, intellectual coincidence between common concerns. Reflections conceived in the dance field echo and develop with readings of Rancière, particularly with his questions of education and more widely of emancipation, with the question of community, or with the link between sensible and politics. Reciprocally, Rancière gives a place to dance art in *Aisthesis* (2011), building a counter-history of modernity, where movement and bodies take place as the centre of the aesthetic regime of art.

Entrées d'index

Mots-clés : danse contemporaine occidentale, esthétique, histoire culturelle, Rancière (Jacques)
Keywords : aesthetics, cultural history, Rancière (Jacques), western contemporary dance

Notes de l'auteur

Une première étape de ce texte a été présentée lors du colloque international *Arte, Estética e Politica : Diálogos com Jacques Rancière*, Universidade Federal de Rio de Janeiro / Universidade Federal Fluminense / Université Paris 8 Saint-Denis, octobre 2012 et paraîtra sous le titre : « Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea », *Aisthe. Revista da linha de estética do programa de pos-graduação em filosofia da universidade federal do rio de janeiro*, 2015.