

Université de Lille III  
U.F.R. Arts et culture  
Département d'études musicales

# Lecture du corps en danse contemporaine

Philippe Guisgand

Mémoire de DEA

Directrice de recherche : Madame Joëlle Caullier

Juin 2002



Université de Lille III  
U.F.R. Arts et culture  
Département d'études musicales

# Lecture du corps en danse contemporaine

Philippe Guisgand

Mémoire de DEA

Directrice de recherche : Madame Joëlle Caullier

Juin 2002

## Remerciements

Je remercie Madame Joëlle Caullier, directrice de cette recherche, de la confiance qu'elle m'a accordée en m'accueillant au sein du Centre d'études des Arts contemporains, de sa disponibilité et de son esprit critique à l'égard de mon travail.

## TABLE DES MATIERES

<b>I. INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
A. PRESENTATION.....	6
B. DEFINITIONS.....	9
1. <i>A propos d'art</i> .....	10
2. <i>A propos du corps</i> .....	12
3. <i>A propos de danse</i> .....	14
4. <i>A propos de chorégraphie</i> .....	17
5. <i>A propos de style</i> .....	17
6. <i>A propos du terme contemporain</i> .....	19
7. <i>A propos de description</i> .....	20
<b>II. PROBLEMATIQUE .....</b>	<b>22</b>
A. VOIR LA DANSE.....	23
B. ECRIRE SUR LA DANSE .....	25
<b>III. VERS UNE LECTURE DU CORPS DANSANT .....</b>	<b>29</b>
A. LES MODELES EN PRESENCE .....	29
B. ANALYSE DES TEXTES RELATIFS AUX OEUVRES.....	41
1. <i>Les notices relatives aux artistes</i> .....	42
2. <i>Les notices relatives aux œuvres</i> .....	44
3. <i>Les occurrences relatives aux chorégraphes ou aux œuvres</i> .....	46
C. UN CADRE DESCRIPTIF.....	47
1. <i>Origines de l'outil</i> .....	49
2. <i>Essai d'analyse</i> .....	52
D. RESUME DE LA DEMARCHE .....	57
<b>IV. CADRE THEORIQUE .....</b>	<b>61</b>
A. CONTEXTUALISATION .....	61
B. METHODOLOGIE .....	68
C. CORPUS .....	71
<b>V. CONCLUSION .....</b>	<b>75</b>
<b>VI. BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>79</b>
<b>VII. ANNEXE .....</b>	<b>84</b>

## I. INTRODUCTION

“ Si l’œuvre d’art est manifestation sensible d’un projet humain, la réflexion esthétique s’efforce de convertir l’action concrète de l’art en concepts, en modèles théoriques, non pas dans un but purement spéculatif, mais avec une visée interprétative et critique qui permet à autrui, à tout le groupe de prendre part à une expérience esthétique aussi individuelle soit-elle à l’origine. ”

Pierre Francastel, *Peinture et société*.

### A. PRESENTATION

Il est difficile d’expliquer les raisons pour lesquelles un art nous happe plutôt qu’un autre et nous fait y consacrer une bonne part de notre vie. Ce choix nous paraît aussi évident qu’impossible à justifier. Nous ne tenterons donc pas d’expliquer pourquoi, en ce qui nous concerne, c’est de danse dont s’agit. Mais délaissions pour un temps la pratique. Parler de danse nous pousse à dépasser le constat pour tenter de mieux cerner de quoi nous parlons quand nous évoquons cet art. Cet appétit de compréhension constitue le sens de notre démarche.

Dans la maquette de ce DEA *Esthétique et pratique des arts*, un item a particulièrement retenu notre attention. Intitulé “ mise en relation étroite de l’analyse des textes et des différentes formes de pratique artistiques ”, il renvoie à un problème que posent spécifiquement les arts vivants, à savoir la pérennité de l’œuvre. Comment mettre en relation la permanence du texte et l’impalpable de l’œuvre chorégraphique ? Notre mémoire et la vidéo (qui ne supplée qu’en partie au souvenir, sans prétendre s’y

substituer) peuvent-elles affronter l'écrit ? “ L'utopie réelle ”<sup>1</sup> existe-t-elle encore, dès lors que la production artistique est médiée par un filtre supplémentaire, qu'il soit mnésique ou filmique ? Nous ne pouvons répondre que par la négative. Ou bien, il nous faudrait considérer la captation d'un spectacle, quand elle a été faite, comme aussi riche que la fréquentation de l'œuvre elle-même, et nier la spécificité de la réception du théâtre vivant et la forme d'empathie particulière qu'elle engendre<sup>2</sup>.

“ Ecrire une pratique ” ou “ sur une pratique ” relève de la gageure. Pourtant, même les danseurs s'y essaient :

“Ils maintiennent en vie le corps théorique de la danse. Ils tissent [...] le réseau qui lie l'expérience du mouvement à l'expérience du verbe. [...] Ils établissent des passerelles aériennes mais solides avec d'autres modes de connaissance (philosophie, histoire de l'art, science ou poésie) ”<sup>3</sup>.

A notre tour, nous avons voulu relever ce défi. N'ayant pas jusqu'ici suivi de véritable cursus en sciences de l'art, nous avons été surpris, en première approche, par la manière dont ce domaine était compartimenté. En effet, on aurait pu s'attendre à ce que tous les arts soient pareillement traités par les disciplines qui s'y intéressent, l'histoire par exemple. Or, si les Histoires de l'art parlent bien de peinture, de sculpture ou d'architecture, elles ne parlent pas de danse (si ce n'est dans une version illustrée, à l'état d'iconographie lorsqu'on évoque Degas<sup>4</sup>).

Il faut se tourner vers des Histoires spécifiques aux arts vivants pour pouvoir les approcher sous cet angle : histoire de la musique, de la danse ou du théâtre. Le néophyte se surprend alors à penser que c'est une simple question de classification ou peut être une erreur. Pourtant, Batteux fait déjà figurer la danse parmi les Beaux-Arts dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. La danse est également évoquée dans *Naissance de la tragédie* où

---

<sup>1</sup>MONS Gil, in BRUNI Ciro (sld.), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 213.

MONS Gil, in *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Paris, GERMS, 1993, p. 213.

<sup>2</sup> GODART Hubert, “ Le déséquilibre fondateur ”, *Art Press* “ spécial : Les vingt ans d'Art Press ”, 1992, 137-143.

<sup>3</sup> LOUPPE Laurence, “ Quand les danseurs écrivent ”, Bruxelles, *Nouvelles de danse* n° 23, 1995, p. 21.

<sup>4</sup> GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, p. 419.

<sup>5</sup> BATTEUX Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunan, 1946.

Nietzsche oppose Apollon, figure nette et sécurisante, à Dionisos, porté par une dynamique libératrice et fusionnelle incontrôlée. Le philosophe a en effet insisté sur la nécessité de retrouver l'immédiateté de la vie qui danse. D'ailleurs, liant forme et fond, sa philosophie, faite d'aphorismes, de fragments et de sentences peut être considérée comme une *mimêsis* de la danse<sup>6</sup>.

Nous fûmes alors amenés à penser que le discours esthétique s'était désintéressé de la danse pour cause de "double emploi". Cette discipline venant, du point de vue de la réception sensible qu'elle occasionne, se calquer sur les autres arts de la vue et de l'ouïe. Il est vrai que ces classifications obligent à appréhender l'art, non pas tant par la manière dont il se fait, qu'à la façon dont il se reçoit<sup>7</sup>.

Nous fûmes rassurés par la lecture de *La transfiguration du banal*. Danto y montre que les œuvres d'art ne sont pas données de la même manière que les autres objets. Pour étayer sa thèse, il dégage les critères grâce auxquels les œuvres d'art sont ou deviennent des œuvres d'art. S'appuyant sur une démarche illustratrice essentiellement inspirée de la peinture et de la sculpture, il précise cependant que "les mêmes problèmes peuvent se retrouver de manière transgénérique dans tous les arts : en littérature et en architecture, en musique et en danse"<sup>8</sup>.

Cette recherche s'intéresse à la danse comme composante du spectacle chorégraphique, à la manière dont les créateurs travaillent le corps en tant que médium de cette activité. Par médium, nous entendons la manière dont le corps est utilisé, dont il remplit le rôle d'interface entre l'imaginaire de l'artiste et l'œuvre réalisée. En bref, comment il devient "instrument de la création"<sup>9</sup>. Danse, théâtre ou cirque sont des activités de représentation par le corps. Pourtant ces arts ne se confondent pas, car les interrogations de l'artiste ne portent pas sur les mêmes fonctions corporelles : le questionnement au théâtre se fait encore souvent par rapport au texte (le corps matérialise le personnage) ; le cirque utilise le corps pour suggérer à travers des

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, coll. Médiations, 1994.

<sup>7</sup> HUYSMAN Denis, *L'esthétique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 12<sup>e</sup> édition, 1994, p. 115.

<sup>8</sup> DANTO Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 25.

<sup>9</sup> ARGUEL Mireille, "Le corps du danseur, création d'un instrument et instrument d'une création" in ARGUEL Mireille (sld.), *Danse le corps enjeu*, Paris, PUF, coll. Pratiques corporelles, 1992, 203-209.



virtuosités physiques et se distingue de la danse, qui utilise le corps pour sa capacité à produire des formes qui se transforment. En danse, on questionne donc d'abord le corps pour le mouvement qu'il produit.

Les approches multiples et mouvantes de la notion de corps rendent difficiles la définition et l'approche du travail autour de ce matériau. Difficulté accrue par le fait que le corps est un des lieux de prédilection du déploiement de l'imaginaire contemporain. Laisser ce champ en friche plutôt que l'explorer par l'intermédiaire d'un discours rationnel<sup>10</sup>, laisse à la réalité sa part de mystère, ce qui peut être une bonne raison de continuer à faire de l'art. Mais l'attitude opposée nous renvoie au bien fondé d'une contribution au discours esthétique relatif à la danse. C'est la voie que nous avons choisie.

Après avoir défini les termes que nous emploierons fréquemment, nous exposerons nos hypothèses préalables. Puis, une analyse de contenu et la construction d'un outil de recherche nous permettront d'illustrer notre problématique. Nous proposerons ensuite une contextualisation théorique de notre démarche, ainsi que les corpus et les méthodes envisagés pour son développement. Enfin, nous conclurons avant de donner notre bibliographie.

## **B. DEFINITIONS**

Quelques définitions sont nécessaires à l'ancrage de notre questionnement. Quitte à les modifier, à les faire évoluer ultérieurement ou à les rejeter pour en adopter de nouvelles. Qu'entendre par art, danse ou style ? Autant de termes que nous rencontrerons au fil des pages, et que nous souhaitons cerner tout de suite, afin de rendre la compréhension de ce qui suit plus aisée.

Si la construction de définitions semble une démarche présomptueuse, la délimitation d'un certain nombre de frontières devrait au moins nous permettre de ne

---

<sup>10</sup> Les travaux de Gilbert Durand (*Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992) en sont un exemple.

pas nous fourvoyer dans des domaines étrangers aux disciplines artistiques; ni de considérer comme résolus des problèmes qui font l'objet d'une réflexion philosophique contemporaine.

Pourquoi parler de philosophie ? Parce que les expériences esthétiques qui naissent de la fréquentation de l'art en font un sujet de controverse, un objet problématique qui fait naître des débats : pourquoi une suite de Bach, un tableau de Raphaël, un roman de Flaubert ou un masque africain sont-ils considérés comme des œuvres d'art en étant si différents ? Pourquoi l'ouvrier qui empile des caisses chez *Coca-Cola* ne fait-il pas de l'art alors que Warhol demeure un artiste quand il réalise la même chose ? Pourquoi les monochromes de Soulages sont-ils de l'art et pas un tableau noir ? Pourquoi beaucoup pensent que l'art contemporain n'est pas de l'art ? Les malentendus qui président à la formulation de ces questions ne peuvent être levés aussi facilement, mais définir des concepts contribuera à éclairer notre réflexion.

## 1. A propos d'art

Nous éviterons de procéder trop longuement ici à une revue des significations que ce terme a revêtues depuis l'Antiquité pour nous centrer sur le problème que pose aujourd'hui la définition ou plutôt la compréhension du mot art. “ En général, l'art est l'emploi de certaines qualités de pensée ou d'adresse manuelle dans la réalisation d'une œuvre ”<sup>11</sup>. Pris dans ce sens, l'art ne renvoie pas particulièrement à l'esthétique, pas plus que le sens restreint, qui désigne une activité pratique ou technique demandant certaines connaissances. Depuis la Renaissance, le terme art (utilisé dans l'expression Beaux-Arts) désigne “ une activité créatrice d'œuvres dont l'existence est justifiée par les qualités esthétiques ”<sup>12</sup>. La finalité esthétique rejoindra la finalité pratique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les arts mineurs deviendront les arts décoratifs ou arts appliqués (céramique, ébénisterie, etc.). Cette intégration de genres nouveaux a ouvert la voie aux recherches classificatrices : classification selon les sens mobilisés (vue, ouïe...), selon les dimensions spatio-temporelles (arts du temps, tel que la musique ou art de l'espace, tel que la sculpture) ou encore selon les degrés de représentation (art abstrait, peinture

---

<sup>11</sup> SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 166.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 168.

figurative, par exemple). Ces procédés pouvant s'imbriquer les uns dans les autres pour donner lieu à de nouvelles combinaisons, le problème de la classification est devenu secondaire pour les esthéticiens d'aujourd'hui. Ainsi, en tant qu'art du temps, la danse est apparentée à la musique, mais en tant qu'art de l'espace, elle est apparentée à la sculpture (ou plus largement aux arts plastiques). Nous sommes désormais conscients que " c'est quelquefois un usage de prendre le terme d'art, sans qualificatif, pour désigner seulement les arts plastiques [...] " et que la " restriction au sens du terme d'art est pour l'esthéticien un langage impropre " <sup>13</sup>. Nous avons montré qu'en tant qu'activité scénique, et bien que toujours confidentielle au regard du théâtre ou de la musique, la danse peut être considérée comme une discipline artistique. Par conséquent, comment dire le rapport entre art et danse ? Sinon que la danse est un art à part entière, mais aussi un art entièrement à part.

Nous l'avons dit plus haut, les philosophes qui s'intéressent à l'art n'en ont toujours pas terminé, ni avec la question de la nature de l'art (qu'est-ce que l'art ?) ni avec celle des conditions de son apparition (quand y a-t-il art ?). Nous n'entrerons pas dans ces débats et nous contenterons d'une situation large de cette notion. Nous entendrons ici par art l'ensemble des modes d'expression par lesquels s'exerce une pensée créatrice à des fins de réalisation. On peut considérer l'art comme une manière de prise de conscience et de questionnement du monde ou de sa propre existence. Nous comprendrons cette démarche, dont l'œuvre est le produit, comme la suite des opérations par lesquelles un artiste transforme une relation singulière et sensible à la réalité (que cette réalité soit visuelle, sociale, émotionnelle...) en une œuvre plastique, esthétique ou poétique. Cette nouvelle vision du monde remet en cause les présupposés intelligibles et rationnels de la réalité <sup>14</sup>. Cette activité se déploie autour d'un médium. En danse, ce médium est le corps, utilisé pour sa capacité à générer du mouvement. " Etre danseur, c'est choisir le corps et le mouvement comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée et d'expression " <sup>15</sup>. A ce sujet, il faut souligner que la recherche de certains chorégraphes les pousse à explorer la présence du corps dans l'absence de mouvement. Cette recherche contribue à entretenir une forme de

---

<sup>13</sup> *Id.*, p. 170.

<sup>14</sup> GUIGAND Philippe et TRIBALAT Thierry, *Danser au lycée*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 16.

<sup>15</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 61.

perméabilité entre l'art corporel et la danse, mais ces deux activités, pour nous, ne se confondent pas. L'art corporel désigne en effet un courant artistique apparu à la fin des années 60, et qui fait prolongement au happening et à la performance : le corps y est mis en scène mais comme support de l'intervention plastique et non comme agent moteur<sup>16</sup>.

C'est la raison pour laquelle il nous semble opportun de situer la notion de corps et de définir le terme de danse.

## **2. A propos du corps**

On trouve en Occident des représentations du corps souvent contradictoires. Le dualisme cartésien, par exemple, a érigé en philosophie une conception de l'esprit, siège de la raison et source d'objectivité, et un corps siège des sensations et source de toutes les tromperies. En médecine, le corps est étudié objectivement alors que l'esprit, le psychologique, reste flou et sujet à caution. Le dualisme reste marqué aujourd'hui dans l'expression psychosomatique qui montre l'absence de conception holistique du corps.

Toute activité artistique a pour condition de possibilité les gestes de l'artiste, les actes de son corps. Ceci est évident pour la danse que nous avons précédemment définie comme une forme d'art utilisant le corps pour sa capacité à générer des formes. Mais le corps, devenu indéfinissable par la multiplicité des approches qui tentent d'en rendre compte, n'est pas plus facile à saisir en danse. Ici comme ailleurs, son statut demeure ambigu et équivoque. Il faut donc renoncer au corps vu comme une entité homogène, stable et objective. Cette réalité existe puisqu'elle fonde des sciences telles que l'anatomie, mais elle ne suffit pas à circonscrire l'ensemble du concept. Aussi, plutôt que de se trouver confrontées à une inconséquence théorique, certaines disciplines adoptent une autre stratégie, qui consiste à situer le corps humain parmi les phénomènes symboliques. Pour un sémiologue, par exemple, le corps peut être décrit comme une agglomération de signes, ce qui le rapproche, mais aussi le distingue, du langage comme système de signes : il peut intervenir comme élément d'un matériel signifiant, sans constituer lui-même un ensemble structuré. Nous ne pourrions pas négliger cet aspect dans la mesure où il nous faut nous confronter à un corps théâtralisé, c'est-à-dire un corps exposé à un public et sur lequel repose la convention de représentation. Cette

---

<sup>16</sup> ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville Press, 1993, p. 45.

convention est un jeu auquel le spectateur est invité à participer. C'est une sorte de métamorphose qui unit donc auteur, acteur, public, et qui est la condition préalable de tout art dramatique.

Il serait plus simple de s'en tenir à la position de Steiner qui affirme que “ l'art est la meilleure lecture de l'art ”. Et le philosophe d'évoquer le cas des peintres qui s'inspirent ou copient les œuvres du passé, ou Schumann rejouant l'œuvre quand on lui demandait de l'expliquer<sup>17</sup>. La recherche ne peut toutefois pas s'en contenter. On peut effectuer la description d'un corps qui serait successivement cible du regard du spectateur, source de métaphore et enfin objet d'étude. Cette alternance de statut renvoie à la notion de modèle, c'est-à-dire de construction simplifiée d'une réalité, qui peut opérer selon différentes logiques<sup>18</sup> : en tant qu'outil, le corps est instrument détenteur d'une technique. En tant que véhicule, le corps est messenger d'émotions, de sentiments, de sensations. En tant que matière, il est un support matériel et technique qui lui donne existence et densité. Il devient alors un corps en jeu, qui “ habite une chorégraphie et ne se contente pas de la reproduire ”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> STEINER George, *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1991, p. 40.

<sup>18</sup> ARGUEL Mireille, “ Le corps du danseur : création d'un instrument et instrument d'une création ”, *op. cit.*

<sup>19</sup> ASLAN Odette (sld.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994, p. 9.

### 3. A propos de danse

On imagine mal un outil métalinguistique tel que le dictionnaire ne pas contenir les termes de dictionnaire, langue ou encore vocabulaire, bref, omettant de s'auto-définir. Le dernier *Dictionnaire de la danse* paru affiche pourtant cette caractéristique : on y cherche en vain la définition du mot danse. Rien n'y figure d'un point de vue compréhensif, le champ étant, quant à lui, simplement délimité dans l'avant propos : “ la danse de spectacle (dans la diversité de ses courants) y compris cinématographique [...] et les danses de société en Occident, de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle ”<sup>20</sup>. Comprise ainsi, on ne s'étonne pas de voir entretenue la confusion entre danse et chorégraphie. Le second terme ne faisant, pas plus que le précédent, l'objet d'un article. Danse et chorégraphie, pourtant, ne se confondent pas. C'est dire la difficulté de cerner ce que peut recouvrir aujourd'hui le mot danse, même si, à l'image du mot art, il semble illusoire d'en rechercher l'essence.

S'il est si difficile de définir ce que peut être la danse, c'est que cette danse générique n'existe pas. Une multiplicité de pratiques renvoie à ce terme. Qu'elle soit spontanée ou organisée, on considère depuis toujours qu'elle répond à une aspiration inhérente à l'homme qui obéit à une impulsion irrésistible, satisfaisant autant le sens artistique que l'exaltation nerveuse ou musculaire. Les travaux d'identification des formes de danse et de recensement des conditions de pratique<sup>21</sup> sont nombreux, mais ils vieillissent aussi rapidement que se renouvellent ces pratiques. Nous ne nous étendrons pas sur les danses dont la finalité n'est pas scénique, même si ces danses peuvent aujourd'hui être source d'inspiration pour certains chorégraphes contemporains. Nous excluons donc de notre champ les danses rituelles ou religieuses, les danses ludiques et profanes, qu'elles naissent dans les discothèques ou soient perpétuées au sein du folklore ou des traditions populaires.

---

<sup>20</sup> LE MOAL Philippe (sld.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. X.

<sup>21</sup> On se reportera à METOUDI Michèle, “ Danses plurielles dans la société française d'aujourd'hui ”, *Revue Française de Pédagogie* n° 81, 1987, 83-87 ainsi qu'à TRIBALAT Thierry, *Les caractéristiques*

Dans son acception la plus générale, la danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique. Pour le chorégraphe et plasticien Alwin Nikolaïs, la danse est l'art du *motion*, terme qu'il définit et oppose au mouvement :

“ le mouvement est le changement de position et le mot *motion* signifie la manière dont le mouvement se produit. Il définit l'itinéraire, le trajet, la nature de l'action qui se produit entre deux points extrêmes d'un parcours ”<sup>22</sup>.

Mouvement, itinéraire, trajet sont autant de termes qui renvoient à la notion de forme, c'est-à-dire l'ensemble des qualités que revêt la matière.

Une autre définition va nous permettre de préciser la direction que nous venons de prendre. “ La danse est formée de mouvements volontaires, harmonieux, rythmés, ayant leur fin en eux-mêmes ”<sup>23</sup>. Si le terme d'harmonie renvoie davantage à une appréciation esthétique qu'on peut contester, les autres qualificatifs nous ramènent à la description de la motricité qu'évoquait Nikolaïs.

L'aspect volontaire de la motricité situe la dimension corporelle de la danse au sein du projet chorégraphique et de l'intention artistique.

La rythmicité est également un qualificatif intéressant qui nous permet d'aborder doublement le problème des représentations. Représentation conceptuelle de l'activité d'une part, car la danse est souvent comprise, de manière banale, comme réalisation de mouvements sur de la musique. Remarquons au passage que cela ne permet pas de la distinguer d'autres activités physiques utilisant un support sonore comme le défilé ou la gymnastique. Représentation motrice d'autre part, car à cette vision vulgaire, nous opposons ce que nous pensons être une conception plus proche de la danse, à savoir la musicalité du mouvement, ou la manière dont le spectateur perçoit cette musicalité. Les images poétiques et l'empathie que génère la vision de la danse lui font peut-être voir

---

*de l'animation de la danse dans le milieu du loisir*, Mémoire de Maîtrise, Université Droit et Santé, Lille 2, 1987.

<sup>22</sup> NIKOLAIS Alwin, “ Entretien ”, *revue E.P.S.* n° 202, 1986, p. 57.

<sup>23</sup> SOURIAU E., *op. cit.*, p. 540.

davantage de danse dans ce que promettent deux regards qui se croisent (et la promesse d'une danse à venir mais dont le désir est bien présent) que dans la gesticulation des danseurs de variété.

Enfin, une danse sans finalité la démarque du geste ou du signe. Elle insiste sur le fait que, si comme la musique, le corps a sa propre syntaxe, celle-ci ne se confond pas avec la notion de langage, au sens d'outil de communication ayant à sa disposition des relations signifiant - signifié très étroitement délimitées.

La danse utilise simultanément ou séparément trois types de motricité : Les "topocinèses" recouvrent toutes les actions efficaces dirigées vers un but (approche, poursuites, saisies, manipulations, transformations...). Décrire cette forme de motricité suppose qu'on puisse en distinguer d'autres. Serre propose les "sémiocinèses" où seraient regroupées toutes les formes de motricité qui président aux relations entre l'homme et son environnement social à des fins de communication (gestes expressifs, mimiques, gestes symboliques ou codés...). Les "morphocinèses" qualifieraient la motricité dont la finalité réside dans la production de formes, "appréciées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, présidant aux relations de l'individu avec son milieu social à des fins artistiques"<sup>24</sup>. Les notions de motricité concrète (où le corps est au service d'une tâche à effectuer) et abstraite (où le corps est le but du mouvement qui n'est déclenché par aucun objet extérieur) avait déjà été mis en évidence<sup>25</sup>. Ils permettent d'avancer l'idée que "la danse repose sur une motricité prioritairement abstraite"<sup>26</sup> où le corps est habité par une fonction symbolique et une fonction représentative qui lui donne une force de projection sur laquelle s'appuie la danse.

Nous nous arrêterons à cette définition qui nous semble synthétiser l'ensemble des réflexions que nous venons de faire. La danse est "une activité humaine de représentation physique du réel. Elle est productrice de formes originales ayant une valeur, un rythme, une qualité. Elle utilise les mouvements du corps comme matériau dans l'espace et dans le temps à des fins d'énonciation en vue d'être contemplée"<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> SERRE Jean-Claude, "La danse parmi les autres formes de motricité", *La recherche en danse* n° 3, 1984, 135-156.

<sup>25</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

<sup>26</sup> CADOPI Marielle et BONNERY Andrée, *Apprentissage de la danse*, Joinville-le-Pont, Actio, 1990, p. 34.

<sup>27</sup> TRIBALAT Thierry, "La danse, discipline artistique", *Hyper* n° 192, 3<sup>e</sup> trimestre 1995/1996, p. 22.



Cette définition nous permet d'exclure de notre étude des danses à vocation scénique telles que les danses de société, qui obéissent à des codes très stricts d'appréciation et de classement et qui ne font pas l'objet d'une démarche artistique dans leur mode d'élaboration. En revanche nous serons amenés, dans notre approche des danses contemporaines, à considérer des styles de danse différents. Ceci nous oblige à nous arrêter sur ces deux termes, ainsi que sur le mot chorégraphie.

#### **4. A propos de chorégraphie**

Ayant d'abord désigné les manières de transcrire le mouvement, le sens du terme chorégraphie a progressivement glissé pour désigner aujourd'hui la manière de composer avec de la danse. En effet, la danse ne se suffit que très rarement à elle-même. L'activité chorégraphique utilise le corps, mais aussi d'autres matériaux communs aux arts scéniques tels que la lumière ou le son, par exemple. Danse et chorégraphie ne se confondent donc pas. Et l'on peut voir " la chorégraphie comme mise en scène de la danse "28. Par conséquent, nous emploierons ce terme au sens de produit, synonyme de pièce, et non de processus, au sens d'écrire avec le corps.

#### **5. A propos de style**

Etymologiquement, le mot style dérive du latin *stilus* qui désigne un instrument d'écriture pointu. On peut comparer le terme à l'outil qui transmet le cachet de son caractère propre, permettant de distinguer les lignes tracées avec des pointes différentes. Ainsi, on sépare la représentation (ce qui est écrit ou tracé) de la manière dont cela a été réalisé (les pleins ou les déliés par exemple). On peut donc réserver le terme style à la manière de faire, c'est-à-dire ce qu'il reste quand nous soustrayons le contenu : ainsi, style et substance sont de nature différente29.

---

<sup>28</sup> ARGUEL Mireille, " Danser avec ou sans les mots ? " in " & la danse ", *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, ed. Jean-Michel Place, 1992, pp.134-135.

<sup>29</sup> DANTO A., *op. cit.*, pp. 306-307.

On peut également définir ce terme comme une des caractéristiques qui pourrait qualifier le travail d'un chorégraphe ou d'un interprète. Le style doit donc être appréhendé dans la relation danseur - spectateur que nourrit la prestation scénique. Dans ce contexte, le style " semble quelque chose de vague et d'indéfinissable. En fait, c'est ce qui est perçu de la façon la plus immédiate par le spectateur, ce qui agit le plus vite sur sa sensibilité "30. Dans l'exposé de notre problématique, nous n'aurons pas à utiliser ce sens du terme style.

En revanche, il sera compris comme un ensemble de " caractères formels objectifs, de types de discours considérés en eux-mêmes. Le style est un système d'exigences reliées entre elles de manière organique [...] "31. Cette acception s'est étendue de la littérature aux autres arts. Elle est proche de la distinction qu'en fait Susan Foster pour la danse. L'auteur estime que le style balaie l'ensemble du vocabulaire d'une danse et lui confère une identité culturelle. Un choix stylistique en danse implique qu'un ensemble de possibilités soit rejetées en faveur de certaines structures de mouvements qui attribuent à leur exécutant une identité significative32. Nous entendrons donc par style " de danse " (et non pas " en danse ") des ensembles organisés d'un point de vue formel qui, par leurs conditions d'émergence, leur histoire ou leurs caractéristiques, font apparaître une certaine unité. Ici, le terme sera davantage synonyme de courant (le Hip-hop, le Butô, la danse - théâtre...) que de signature individuelle d'un chorégraphe. Cette distinction nous oblige à expliciter ce que nous entendrons par danse contemporaine.

---

<sup>30</sup> LOUPPE L. , *op. cit.*, p.127.

<sup>31</sup> SOURIAU E., *op. cit.*, p. 1315.

<sup>32</sup> FOSTER Susan, *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

## 6. A propos du terme contemporain

Autant la définition de moderne renvoie aux projets artistiques des avant-gardes, autant le terme contemporain a bien du mal à définir ses contours. Il ne désigne *a priori* rien d'autre que l'appartenance au temps présent, à l'actuel. C'est au cours des années 80-90 que l'expression va supplanter les anciennes appellations d'avant-garde ou d'art actuel<sup>33</sup>. Aujourd'hui l'expression s'applique à toute forme d'art et toute démarche artistique qui prétend renouveler des formes jugées conventionnelles.

Comment évoquer la contemporanéité de l'art ? On a comparé l'art à un champ de bataille dont on a annoncé cent fois la mort en contemplant son extrémisme et ses impasses<sup>34</sup>. Mis face à ce jeu de piste, sans règles ni repères d'ordre esthétique, philosophique ou historique, où chaque artiste s'isole dans un monde microscopique, beaucoup estiment que l'art contemporain s'avère incompréhensible et qu'il est devenu difficile à aimer. Ce constat peut s'expliquer par le fait que " l'art n'est plus au sommet du système symbolique de la culture ", mais qu'il n'est qu'un des éléments constitutifs de ce système. Nous sommes passés du " Grand Art ", qui était un monde de forme, à un art plus modeste qui contribue à rendre plus esthétique notre quotidien, et nous propose sans prétention des expériences plus intimes<sup>35</sup>.

Lorsqu'on parle, non plus d'art en général mais de danse, on passe de l'art contemporain à l'art vivant contemporain. Toute forme d'art vivant est basé sur son caractère éphémère : " la danse commence avec le vide et retourne au vide"<sup>36</sup>. Si la danse est un art éphémère, que laisse son sillage ? Le spectateur peut-il, à travers la perception qu'il a de l'œuvre, se construire plus qu'une impression et ainsi, faire du sillage un sillon, synonyme de repère, de permanence et de fertilité ? La danse n'est-elle contemporaine qu'au sens d'actuelle, c'est-à-dire est un art qui est de son temps, un art

---

<sup>33</sup> MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1997.

<sup>34</sup> CENA Olivier, " Question d'amour ", in *Art contemporain : le grand bazar*, *Télérama*, hors-série n° 40, 1992, p. 5.

<sup>35</sup> MICHAUD Yves, *L'art contemporain*, Paris, La documentation française, 1998, dossier n° 8004, p. 13.

<sup>36</sup> DIVERRES Catherine, " Le défi de la danse " in " & la danse ", *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 29.

qui se passe ici et maintenant ? On ne peut répondre que par la négative. Appliqué à la danse, l'adjectif contemporain fonde une " expression générique recouvrant différentes techniques ou esthétiques apparues dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle "37. Le terme a donc un double sens, à la fois chronologique et catégorique. Chronologique, d'une part, car il est synonyme de moderne ou d'actuel jusqu'au début des années 8038. On ne peut pas dire pour autant qu'il est coupé de l'histoire, car on peut déceler des relations entre les événements et la création artistique. Les grands courants chorégraphiques du XX<sup>e</sup> siècle sont contemporains d'effervescences politiques, économiques et sociales. Ainsi, la danse contemporaine française apparaît après mai 68. D'autre part, le terme est catégorique car il devient à partir de cette époque, un genre englobant des styles variés dont certains courants, qu'on désignera sous l'appellation de " nouvelle danse ", se démarqueront de l'esthétique de la *postmodern dance* américaine. Les artistes qui se réclament de cette catégorie rend difficile toute nomenclature : ils empruntent à toutes les techniques existantes et aux arts voisins (cinéma, architecture, théâtre, cirque...) dès que cela sert leur projet. Ainsi William Forsythe se considère comme un chorégraphe contemporain, tout en utilisant pour une large part le vocabulaire classique. Les œuvres de Dominique Bagouet sont toujours jouées bien que celui-ci soit décédé depuis 1992. Les danses issues du mouvement Hip-hop sont aujourd'hui accueillies sur les scènes contemporaines, bien qu'elles aient des origines très différentes des autres formes scéniques. En revanche, les compagnies de danse contemporaine africaines ont beaucoup de mal à s'extraire du cadre traditionnel dans lequel on les a rangées.

En ce sens le terme contemporain ne prétend pas désigner un style, mais bien plutôt une constellation que nous souhaitons étudier.

## 7. A propos de description

Nous l'avons dit, écrire ou décrire la danse n'est pas chose facile. Depuis le XV<sup>e</sup> siècle les praticiens et les théoriciens ont cherché à transcrire le mouvement. Plus de

---

<sup>37</sup> LE MOAL P., *op. cit.*, p. 705.

<sup>38</sup> KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, Paris, Fayard, 1980.

quatre-vingts projets ont été recensés<sup>39</sup>. Les grands noms de la danse moderne ont laissé un vocabulaire qui peut servir d'outil descriptif, même s'il a été surtout utilisé comme repère de transmission. C'est le cas de Dalcroze, Laban, Humphrey, Nikolais ou Cunningham. Aucune écriture ne s'est définitivement démarquée. Peut-être parce qu'avant tout, ces tentatives étaient graphiques. Les danses sont alors devenues tracées<sup>40</sup>.

En revanche, le vocabulaire classique s'est imposé, y compris pour des styles de danse qui en sont éloignés, à l'exception des mots désignant des mouvements spécifiques à ces styles : c'est le cas pour le *contraction* et *release* de Martha Graham. Il peut donc aussi s'avérer que, par un juste retour des choses, l'énoncé qui existait dans le langage soit investi par les explorations corporelles.

Lorsque ce sera nécessaire et possible, nous emploierons donc la terminologie de la danse classique. Elle a l'avantage d'être universellement comprise, d'être décrite<sup>41</sup> et analysée finement sur le plan fonctionnel<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> HUTCHINSON-GUEST Ann, *Dance Notation, the Process of Recording Dance on Paper*, Londres, Dance Books, 1984.

<sup>40</sup> LOUPPE Laurence, *Danses tracées*, Paris, Dis voir, 1991.

<sup>41</sup> CHALLET-HAAS Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique*, Paris, Amphora, 1983.

<sup>42</sup> BORDIER Georgette, *Anatomie appliquée à la danse*, Paris, Amphora, 1992.

## II. PROBLEMATIQUE

“ L’esthétique, [...] n’est que la réorganisation permanente, toujours renouvelée et toujours plus rigoureuse, des problèmes auxquels, selon les diverses époques, donne lieu la réflexion sur l’art, et elle coïncide parfaitement avec la solution des difficultés et la critique des erreurs qui stimulent et enrichissent le progrès incessant de la pensée. ”

Benedetto Croce, *Essais d’esthétique*.

Avant d’examiner précisément les axes de notre projet, nous allons en résumer les grandes lignes. Nous voudrions inscrire cette démarche sous le sceau de la rationalité. Nous souhaitons également prendre en compte l’œuvre chorégraphique dans sa relation au spectateur.

Cette relation sera dans un premier temps abordée de manière interne, sous l’angle de la *méta-kinésis*, c’est-à-dire la manière particulière dont nous sommes “ bougés ” à la vue du mouvement d’un autre corps<sup>43</sup>. Nous verrons tout d’abord comment cet angle éclaire l’intérêt que le spectateur peut porter au spectacle de danse.

Dans un second temps, la relation au spectateur sera abordée sous l’angle externe, en examinant comment l’œuvre chorégraphique est appréhendée à travers les textes qui parlent de danse. Car ces occasions d’utiliser le langage à propos du corps dansant sont multiples : affiches de spectacle, colonnes des journaux, ouvrages à destination des amateurs ou des spécialistes. On s’apercevra que la danse, au sein du spectacle chorégraphique, est assez peu abordée. En effet, tout se passe comme si cette littérature était dans l’incapacité de traduire en mots l’utilisation du corps qui est faite sur scène. Cette absence de description contribue à dégrader les fonctions incitatrice (avant la représentation) et heuristique (après le spectacle) du texte.

Dans un troisième temps, nous montrerons, en analysant quelques-uns de ces textes, combien cette approche est parcellaire, diffuse et peu structurée. Nous proposerons alors un cadre de lecture du corps dansant et tracerons quelques perspectives à propos de son utilisation. Nous ne prétendons naturellement pas substituer cette entreprise à une esthétique de la danse, mais montrer qu'une lecture - analyse du corps en tant que médium peut contribuer à compléter ce discours esthétique.

## A. VOIR LA DANSE

On peut difficilement soutenir qu'une "œuvre d'art est un objet (plus ou moins unique) qui nous engage ou nous convie à une expérience esthétique - et rien d'autre"<sup>44</sup>. La réalité nous paraît plus complexe. Elle nous invite aussi à apprendre des choses sur la vie, le monde, et nous-mêmes. L'esthétique est par conséquent au cœur de la relation entre l'œuvre et celui qui la contemple.

En danse, l'aspect virtuel d'une chorégraphie demeure patent tant qu'un danseur n'a pas interprété la pièce. Ce cas est également vrai pour le musicien ou l'acteur de théâtre.

Si nous insistons dès à présent sur les conditions de réception d'une œuvre, c'est qu'elles participent de notre projet. Il y a réception quand les propriétés objectives de l'œuvre sont interprétées et évaluées dans le cadre d'une relation dans laquelle l'ambition de l'œuvre est confrontée aux attentes d'un récepteur<sup>45</sup>. Ces qualités ne sont pas celles du réceptacle de l'objet mais celles de l'action que l'œuvre exerce avec la participation du spectateur. On comprendra donc que notre position constitue un point de vue. La dimension de l'art qui nous intéresse ici se trouve davantage dans l'œuvre réalisée, et les réactions à son égard, que dans la démarche de création. Nous revendiquons par conséquent une attitude esthétique en ce qu'elle se définit comme une

---

<sup>43</sup> GODART Hubert, "L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur", in *Balises* n°1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, 2001, p. 93.

<sup>44</sup> SEEL Martin, *L'art de diviser*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 28.

<sup>45</sup> GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, tome 1 : *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994.

analyse de la réception. En tant que forme d'attention au monde<sup>46</sup>, elle prend une dimension cognitive et place le spectateur au centre de ce questionnement. Cela définit notre démarche dans le début de ce questionnement.

Si ces raisons composent une attitude esthétique, il nous paraît intéressant d'en découvrir la nature<sup>47</sup>. Sans entrer dans une étude de motivation (sur laquelle nous avons déjà travaillé dans le cadre de notre maîtrise<sup>48</sup>), il nous semble cependant important d'identifier ce qui fonde l'empathie du spectateur pour la danse. Nous comprendrons ici ce terme dans son acception psychologique courante, à savoir la faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent.

“ Comprendre une œuvre d'art, c'est comprendre la métaphore qui [...] est toujours présente ”<sup>49</sup>. Pour Danto, la métaphore la plus puissante est celle à laquelle on s'identifie. Il poursuit en expliquant que les métaphores artistiques se distinguent des autres parce qu'elles sont vraies, en un certain sens. Un acteur assure pour le spectateur de théâtre ou de cinéma des rôles auxquels ce dernier peut s'identifier. De même, on peut supposer qu'en danse, l'usage du corps, inhabituel et virtuose à maints égards, sous-tend notre désir, à un moment donné, d'aller voir un spectacle chorégraphique plutôt que d'écouter de la musique. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cette identification présente un caractère moteur et qu'elle se fonde en partie sur la notion de corporéité. Nous avons vu dans les définitions qu'il était vain d'espérer pouvoir cerner de manière univoque le concept de corps. C'est pourquoi Michel Bernard a forgé le concept de corporéité<sup>50</sup>, en s'inspirant notamment des travaux de Merleau-Ponty<sup>51</sup>. Ce concept se substitue à celui de corps pour lui donner une dimension instable, hétérogène

---

<sup>46</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, “ NRF Essais ”, 1996, pp. 10-16.

<sup>47</sup> Stolnitz définit l'attitude esthétique comme “ l'attention désintéressée et pleine de sympathie et la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit, pour lui même seul ”. Mais l'auteur ne met pas en évidence ce qui sous-tend cette sympathie et qui, si elle obéit à une logique cachée, ne porte plus les caractéristiques du désintéressement. STOLNITZ Jérôme, “ L'attitude esthétique ” p. 105, in LORIES Danielle (sld.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. Méridiens, 1988, 103-114.

<sup>48</sup> GUISGAND Philippe, *Motivations et représentations de danseurs de rue d'une ville de la région Nord*, Mémoire de maîtrise en STAPS, Université Droit et Santé, Lille 2, 1994.

<sup>49</sup> DANTO, *op. cit.*, p. 271.

<sup>50</sup> BERNARD Michel, *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, coll. “ Corps et culture ”, 1976.

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY. *op. cit.*



et subjective, résultat des perceptions sensorielles, pulsionnelles et de leur retentissement dans l'imaginaire.

Si ce processus compte bien parmi les motivations premières des spectateurs de danse, il nous paraît naturel de nous tourner maintenant vers ce qui est censé guider ses choix en matière de spectacle chorégraphique, à savoir le texte. Sous ce terme, on entendra ici l'ensemble de la production écrite susceptible de renseigner le spectateur sur un spectacle, un chorégraphe ou un interprète. Ce peut donc être une critique, un compte-rendu, un programme, un article encyclopédique ou de périodique.

## **B. ECRIRE SUR LA DANSE**

On peut supposer que l'empathie comporte une composante motrice importante. Elle serait alors une des raisons d'aller voir de la danse plutôt qu'une autre forme de spectacle. Les travaux de Jean-Michel Guy le démontrent. Pour ce sociologue, la réaction de nombre de spectateurs de danse est d'ordre " thymique ", c'est-à-dire qu'elle privilégie le mouvement, et la transmission d'énergie<sup>52</sup>. Cette manière de recevoir la danse concerne environ 50 % des personnes interrogées<sup>53</sup>.

Dès lors, comment expliquer la discrétion à l'égard du corps, du discours censé rendre compte des œuvres ? En effet, il semble que la critique et les ouvrages consacrés à la danse délaissent la description de l'utilisation du corps faite par l'artiste. Dans l'étude qui suit ces constats préliminaires, nous avons privilégié les textes généralistes, car un travail à partir d'un corpus critique nous paraissait d'une trop grande ampleur pour être entamé ici. Pour le spectateur, l'écrit, la critique, le texte, l'exégèse ou le commentaire sont des éléments de partage qui permettent d'enrichir *a posteriori* la fréquentation de l'œuvre. La critique peut non seulement constituer un facteur de choix de spectacle, mais également un facteur de compréhension, consécutif à la contemplation. Pourtant, dans la presse, l'activité critique s'amenuise. Un magazine

---

<sup>52</sup> GUY Jean-Michel, *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991, pp. 332-333

<sup>53</sup> *Id.*, p. 360.

culturel généraliste tel que *Télérama* propose des critiques hebdomadaires dans l'ensemble des domaines artistiques : cinéma, musique, arts plastiques, théâtre... La danse, en revanche, n'apparaît que de manière mensuelle et davantage sous la forme du reportage que sous l'aspect critique. Dans la presse quotidienne, l'activité critique est, elle aussi, sporadique. Enfin, *Les saisons de la danse*, magazine mensuel consacré à la danse, et qui avait la particularité de présenter cette activité critique, a déposé son bilan en septembre 2001. L'édition de danse n'est guère mieux lotie, qui ne voit publier que quelques livres par an.

Comme l'article encyclopédique, la critique est souvent agrémentée d'un paragraphe biographique ou qui restitue l'œuvre dans un contexte : formulation du projet, ou exposé d'un cadre de référence, par exemple. De nombreux champs de connaissances peuvent alors entrer dans le jeu d'une compréhension extensive de l'œuvre : archéologie, ethnologie, anthropologie, histoire de l'art, psychologie, sociologie, psychanalyse... Ces connaissances sont susceptibles d'éclairer mais également de modifier notre regard sur les œuvres. La relation esthétique aux œuvres implique une réponse appréciative, et par extension des jugements évaluatifs. Elle ne s'oppose en rien à une approche descriptive du fait d'art<sup>54</sup>. En revanche la critique, davantage que l'article, prend souvent la forme d'une relation d'impression. L'objet est exploré en tant que porteur d'un sens ou d'une ambition artistique. Il renvoie à des conventions ou des catégories qui lui sont antérieures, mais qu'il crée aussi parfois.

Pour certains, le concept de modernité est discuté parce qu'il est victime de l'illusion d'une fin de l'histoire (de l'art) et de la fin du clivage entre valeurs du passé et valeurs du présent<sup>55</sup>. Ce qu'il est convenu d'appeler la postmodernité entérine l'idée que plus aucune référence ne peut constituer la trame du jugement critique<sup>56</sup>. La trop grande distance entre le discours rationnel et son contraire, entre le Moyen Age et les temps modernes, expliquerait l'impossibilité de l'émergence du discours esthétique à une période antérieure à son apparition<sup>57</sup>. Le parallèle avec le discours esthétique sur la danse actuelle pourrait être fait : tout se passe comme si - la matière du mouvement

---

<sup>54</sup> SCHAEFFER J.-M., *op.cit.*, p. 199.

<sup>55</sup> JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1999, p. 385.

<sup>56</sup> LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>57</sup> JIMENEZ M., *op. cit.*, p. 76.

étant moins incompréhensible qu'insaisissable - le discours critique était incapable d'en rendre les aspects même les plus manifestes, et s'en tenait à des allusions métaphoriques ou des tentatives herméneutiques. Encore doit-on limiter quantitativement cette hypothèse, car nombre de périodiques, par euphémisation ou véritable changement de sens, ont fait disparaître la critique au profit du "compte-rendu", voire du simple "agenda", qui annonce les spectacles sans rien en dire<sup>58</sup>.

Tout un chacun, pour autant qu'il lise la critique, est souvent influencé par cet exercice qui sert de fondement ou d'argument au débat esthétique. Ce dernier consiste en la confrontation des points de vue sur une œuvre, si tant est que le spectateur ait pris la précaution de s'informer avant le spectacle... ou qu'il en parle après avoir pris connaissance des critiques : les deux méthodes ont leurs adeptes. De toute manière, les œuvres nous arrivent avec une aura de promesses ou de déception. Elle génère donc une attente et nous avons parfois tendance, de ce fait, à les surestimer parce que cet enthousiasme pour des qualités attendues masque la faiblesse d'autres traits. Est-ce à dire que si la critique ne parle presque pas du corps, c'est parce qu'elle ne s'y intéresse pas ? ou bien serait ce l'éclatement des styles et la disparition des écoles qui, prenant de vitesse le discours, le rendent impuissant à prendre en compte ces évolutions, pour se déplacer définitivement sur d'autres composantes du spectacle chorégraphique (mise en scène, sens, théâtralité) ?

Comme dans les arts plastiques depuis longtemps déjà, le radicalisme de certains questionnements en danse fait que, pour le spectateur ordinaire, se trouver aujourd'hui en présence d'une forme quelconque de spectacle chorégraphique ne signifie pas pour autant que de la danse, au sens générique où nous l'avons entendue, y figure. Nous ferons l'hypothèse que le discours critique n'informe pas nécessairement le spectateur sur ce qui motive en grande partie son adhésion à la danse, à savoir la présentation d'une recherche à partir d'un travail corporel. Nous pensons jusqu'ici cette dimension

---

<sup>58</sup> On trouve une rubrique "critique" conséquente dans *Les saisons de la danse*, des articles critiques sans en-tête indiquant simplement la catégorie d'art auquel on a affaire dans *Mouvement*, une rubrique "compte-rendu" dans *Danser* et "l'agenda" dans *Nouvelles de danse* et *Mouvement*. On trouve ainsi la pièce *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard à la rubrique "critique" des *Saisons de la danse* n° 341, juin 2001, p. 12, à la rubrique "compte-rendu" de *Danser* n°198, avril 2001, p.7 et à la rubrique "danse" de *Mouvement* n° 12, avril-juin 2001, pp. 56-57.

constitutive de l'art chorégraphique. Or tout se passe comme si les critères d'appréciation obéissaient à des canons esthétiques tellement consensuels que rendre compte du statut de la corporéité ou des modalités de son exploration dans l'œuvre devenait un exercice superflu. Prenons un exemple. Ecrire sur *Pas de vague avant l'éclipse* (1999) - le solo de Kader Belarbi chorégraphié par Farid Berki -, sans dire un mot de la relation corporelle entre classique et Hip-hop, sinon que Berki voulait Belarbi "maladroit et gauche [mais ne voulait] ni hip-hop ni ballet classique"<sup>59</sup>, relève d'une curieuse attitude. Elle sous-entend que l'originalité de la rencontre ne se tient pas dans le défi qu'engendre l'opposition des styles, ni dans l'empreinte laissée par des techniques aux antipodes l'une de l'autre. La critique laisse alors accroire que la réunion de deux noms illustres sur une affiche est plus importante que la rencontre artistique qui en résulte, et s'en tient à un effet d'annonce qui n'a plus de critique que le nom.

Si la critique, comme les autres types de textes que nous avons évoqués, a également fonction d'information, la part d'objectivité qu'elle doit concéder ne se trouve pas seulement dans la démarche rationnelle de justification de ces arguments mais, également, dans une part descriptive de l'œuvre analysée. Nous fondons l'espoir que ce travail pourra rendre au discours sur la danse cette part qui lui fait défaut.

Si "l'objet de l'esthétique, c'est d'abord l'irrésistible et magnifique présence du sensible"<sup>60</sup>, alors une esthétique doit aussi porter son attention sur certains traits constitutifs de l'œuvre d'art. Dans le cas qui nous occupe, il s'agira de discuter les théories ou les modèles mis à notre disposition et de préciser un certain nombre de concepts susceptibles de rendre compte d'un travail sur le corps dansant. C'est à ce thème que nous consacrerons le troisième temps de notre réflexion.

---

<sup>59</sup> FRETARD Dominique, "Une étoile sur la route de Farid Berki", *Le Monde* n° 16949 du 24 juillet 1999, p. 26.

<sup>60</sup> DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tome 1, Paris, PUF, 1992, p. 127.

### III. VERS UNE LECTURE DU CORPS DANSANT

En règle générale,  
la question de la connaissance adéquate d'une œuvre d'art  
ne se pose, toutefois, que dans la mesure  
où le désir existe de faire partager  
ou de confronter une expérience ”.

Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai, esthétique et critique*.

#### A. LES MODELES EN PRESENCE

Cette partie du mémoire constitue le corps de la recherche proprement dite, ou les prémisses d'une recherche plus ambitieuse, mais à venir. Après avoir examiné quelques points de vue théoriques permettant de situer précisément cette recherche, nous examinerons un corpus de pièces contemporaines afin de saisir comment le texte (articles et ouvrages sur la danse) aborde le travail corporel de chaque chorégraphe retenu. Enfin, nous proposerons un modèle de lecture que nous tenterons de faire fonctionner sur une de ces pièces dont nous justifierons le choix.

Les questions soulevées par l'examen des textes relatifs à la danse nous renvoient à la détermination des bases à partir desquelles il est possible d'apprécier une œuvre. Non pas simplement pour s'exprimer (avec plaisir ou déplaisir) à son propos, mais pour la critiquer et argumenter à son sujet. Une telle argumentation suppose que nous soyons à même de distinguer nos préférences ou nos aversions des qualités ou valeurs supposées partageables. Cette distinction ne va pas de soi, et même les propriétés qui nous captivent peuvent également nous aveugler ou relever de projections personnelles. C'est la raison pour laquelle nous nous inscrivons dans cette démarche descriptive.

Si l'esthétique est historiquement fondée sur les perceptions, il ne peut y avoir de critique, sans description de ce qu'on y a perçu (ou vu, entendu, discerné, compris...). Les propriétés objectives des œuvres servent davantage à inciter qu'à connaître : en effet, parler d'une peinture ne peut être qu'allusif au regard de ce que l'on peut percevoir face à elle. Tout ce que l'on pourra en dire sera moins riche que ce que l'on en percevra<sup>61</sup>. Mais ces deux expériences sont distinctes et complémentaires. D'une part, le savoir enrichit la perception et la compréhension de l'œuvre (le "petit pan de mur jaune" de Veermer pourrait passer inaperçu à l'examen rapide de sa *Vue de Delft*<sup>62</sup> sans le secours de Proust). D'autre part le sensible ne se confond pas avec l'intelligible et il ne faut pas sous-estimer l'envie du spectateur de faire du sens et de chercher à comprendre. Le chorégraphe américain Merce Cunningham, dont la démarche artistique a toujours tenté de s'extraire "de la formation de signifiants despotiques"<sup>63</sup>, déplorait souvent cette "attitude du spectateur consistant à toujours récupérer un sens, avide, par essence, d'ordonner sa perception autour de la reconnaissance, du connu, de son expérience de la vie et de l'art"<sup>64</sup>. On peut donc envisager sans contradiction, description et fréquentation d'une œuvre, l'une incitant à mettre en œuvre l'autre qui, en retour, se voit offrir des voies de compréhension.

C'est la raison pour laquelle nous souhaitons nous tourner vers "un processus de généralisation et d'abstraction"<sup>65</sup>. L'objet que nous voulons construire n'a aucune prétention classificatrice. C'est un instrument d'estimation des possibilités corporelles explorées par les chorégraphes. Il n'est pas question, dans ce projet, d'imposer des normes ou de discriminer le beau du laid, mais de réfléchir aux rôles d'un médium particulier, vivant - le corps - qui a également des fonctions dans la vie quotidienne. Il s'agit de fournir des éléments et non des clés (peut-être une modélisation si ce terme fait partie du vocabulaire de l'esthétique) face à des démarches parfois comprises comme

---

<sup>61</sup> BINKLEY Timothy, "Pièce : contre l'esthétique" in Genette Gérard (sld.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1992, 33-66.

<sup>62</sup> VEERMER DE DELFT, *Vue de Delft*, huile sur toile, 96,5 cm x 115,7 cm, Mauritshuis, La Haye.

<sup>63</sup> GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La différence, 1985, p. 87.

<sup>64</sup> FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1993, p. 21.

<sup>65</sup> ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1998, p. 207.

ésotériques. L'esthéticien " se soucie davantage de mettre en évidence des constantes, plutôt que d'interpréter des œuvres isolées qu'il considère parfois, à tort ou à raison, comme de simples expériences dérangeantes ou provocatrices".<sup>66</sup> Au plan épistémologique, il conviendra donc d'être vigilant sur le statut et la fonction des exemples dans notre démarche. En effet, nous sommes conscients qu'il " est presque aussi impossible d'illustrer un concept esthétique par un exemple incontestable que de prouver la validité d'une théorie esthétique par un exercice critique qui s'en réclame "<sup>67</sup>.

Si ces éléments, mis en évidence à partir de l'étude d'œuvres chorégraphiques, sont suffisamment riches pour former une notion, il sera peut-être possible de créer " un concept à la fois unitaire et respectueux des différences "<sup>68</sup>. Concept qui puisse également rendre compte des nombreux courants qui s'expriment aujourd'hui, mais qui ne soit pas invalidé ou totalement rendu obsolète par ce qui se fera demain. Nous voudrions en effet montrer qu'une lecture - analyse du corps, en tant que matériau peut contribuer à compléter le discours esthétique sur la danse actuelle. Ce dernier semble souffrir d'un manque de lisibilité, dans les deux sens du terme :

" Méconnue ou incompréhensible, la parole sur le mouvement semble souvent résonner comme un balbutiement émis depuis les limbes d'un univers enfoui, où ne rayonne pas l'éclat facile et rapide des circuits habituels de références. Il faut passer par en dessous les cuirasses du dire, soulever des tonnes de tassements métaphoriques et de paraphrase pour rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance de perceptions inconnues "<sup>69</sup>.

Nous partageons ce constat. Il nous paraît particulièrement révélateur de la manière dont fonctionne la critique de danse aujourd'hui. Prenons l'exemple de la grâce, qualité qui peut paraître obsolète dans le contexte contemporain, mais qui demeure pour une référence esthétique dans le domaine de la danse en général pour bon nombre de spectateurs ordinaires.

---

<sup>66</sup> JIMENEZ M., *op. cit.* p. 13.

<sup>67</sup> ROCHLITZ R., *op. cit.*, p. 233.

<sup>68</sup> JIMENEZ M., *op. cit.*, p. 102.

<sup>69</sup> LOUPPE L., " Quand les danseurs écrivent ", *op. cit.*, p. 14.

Prenons l'exemple de la grâce. A quoi la reconnaissons-nous ? Certainement pas en vertu d'une description objective. D'ailleurs, la description n'épuise pas le concept. Parmi les sens que lui donne la théologie, la grâce est également l'acte qui efface la faute. Faute originelle qui pèse sur la condition humaine et qu'on peut supposer être symbolisée - dans l'esthétique de la danse classique - par la subordination aux lois de la gravité. Toute la gestuelle des danseurs tend vers cette illusoire volonté d'y échapper. Ainsi la grâce devient-elle, en danse, une tentative corporelle d'abolition de la pesanteur. C'est sans doute à travers cette filiation homonymique partielle entre vocabulaire esthétique et théologique que Bachelard évoque la grâce par l'intermédiaire du rêve et du vol. Le geste gracieux, par exemple, détient une qualité hypnotique qui lui confère sa valeur à nos yeux et qui " conduit notre rêverie en lui donnant la continuité d'une ligne "70. Ce que nous éprouvons comme de la grâce tient donc à des caractéristiques objectives tout autant qu'à notre réception subjective et l'idée que nous nous faisons d'une telle qualité, perçue ailleurs ou antérieurement. Ce peut être une qualité attendue ou pas, en raison de ce que nous avons appelé l'empathie, conjuguée à la notion d'attente. La reconnaître s'appuie cependant sur des indices perceptifs émanant eux-mêmes d'une technique, d'un comportement corporel de l'interprète, probablement voulu par le chorégraphe. Ce ne sont pas ces prédicats appréciatifs particulièrement ouverts et difficiles à justifier qui nous intéressent ici (élégance, sublimité, beauté...) mais bien la part plus descriptive (la motricité et les manières dont elle est mise en œuvre). Nous voudrions appliquer ce raisonnement à l'utilisation du corps faite par les artistes lorsqu'ils montent leurs pièces. Non pas s'intéresser à la grâce en tant que qualité dont on peut juger (celle-ci, pas plus que la notion de beauté à propos d'autres arts, ne nous paraît plus adéquate à la qualification de bon nombre d'œuvres chorégraphiques) mais au contraire, à ce qui sous-tend, du point de vue corporel, une prestation dansée (qu'on la juge a posteriori gracieuse ou non).

Percevoir et reconnaître la grâce (ou toute autre qualité) exige des compétences : " connaître les traits par lesquels une œuvre est dite d'art et les poser sur l'objet que l'on a en face de soi . [...] Mais il semble bien que nous soyons en panne de signe de

---

<sup>70</sup> BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 28.



reconnaissance ”<sup>71</sup>. Lorsque José Montalvo accole des danses dans ses spectacles, on parle de danse classique, de Hip-hop, de danse africaine qui cohabitent et sont réunies sur scène. Pour évoquer ces formes de danse, que nous appelons “ style ” pour simplifier, nous faisons appel à des images que caractérisent des utilisations motrices différentes du corps du danseur, et ce hors de toute référence à un chorégraphe ou à une œuvre. La danseuse classique que j’entrevois dans *Paradis* n’est pas classique parce qu’elle me rappelle Noureev ou *Le lac des cygnes*, mais parce que la motricité qu’elle utilise se réfère à des fondamentaux classiques. Par exemple, elle danse sur pointes, ce qui privilégie des attitudes et des piqués que la danse africaine, dansée pieds nus, en flexion et les pieds à plat n’autorise pas. Le fondement de ces images ne tient pas seulement aux formes qui sont données, mais également à la manière dont les propriétés du corps sont explorées. Ainsi la danse développée par Dominique Hervieu privilégie une succession de tensions brèves dans les jambes et la ceinture scapulaire, qui donne l’image d’une danse segmentée, à l’opposé du flux continu des bras de la danseuse classique évoquée précédemment. Sans mentionner d’œuvre particulière, nous pourrions également constater que le *Break*, qui est une des danses issue du Hip-hop prend pour appui des parties corporelles que ne s’autorise pas la danse classique ou la danse africaine, comme le dos par exemple.

Mais lorsque qu’un spectacle ne nous permet pas d’identifier des manières d’utiliser le corps qui préexistent, ou auxquelles nous avons déjà été confrontés, comment les décrire, comment en parler, comment échanger à leur propos ? Quels sont les éléments qui nous permettent de mettre en place les termes d’un débat esthétique qui porterait sur l’utilisation du médium ?

Ne décrire d’une pièce que les dispositifs, les décors ou l’univers sonore, c’est nier l’existence même de la danse en tant que moment d’art vivant, pour ne s’accrocher qu’à l’univers qui l’entoure. C’est décourager toute tentative d’appréhension du travail sur le médium et ignorer son existence même, en tant qu’objet questionné par la démarche de création. Cet état de fait n’échappe d’ailleurs pas à certains chorégraphes : citons par exemple Jean-Luc Caramelle qui, en janvier 2002 a assorti sa création *Regard(s)* d’une

---

<sup>71</sup> CAUQUELIN Anne, *Petit traité d’art contemporain*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1996, pp. 12-13.

exposition judicieusement intitulée *Quel est le poids du décor lorsque les interprètes se sont envolés* ?<sup>72</sup>

La question qu'esquisse, en creux, le titre de l'exposition de Jean-Luc Caramelle (à savoir le poids et l'importance du traitement fait au corps dans l'activité chorégraphique aujourd'hui) s'impose avec encore plus d'insistance. Car jusqu'ici, nous avons compris la danse comme une manière d'explorer des possibilités de mouvement. Peut-on encore la définir ainsi alors que certains chorégraphes résument la danse à une simple présence scénique, le mouvement n'étant plus un objet de préoccupation ? Cette position esthétique n'est pas nouvelle : Greenberg définissait déjà la peinture par la formule matière + surface (le motif étant facultatif, c'est-à-dire " en supplément "). Bien sûr cette manière de radicaliser le questionnement relatif au corps ne recouvre pas la totalité de la production chorégraphique (certains sont même suspectés de ne s'intéresser qu'au mouvement au point de parler de danse décérébrée à propos des chorégraphies d'Edouard Lock pour sa compagnie *La La La Human Steps*). Mais loin d'être le fruit d'une recherche confidentielle, la tendance qu'illustrent Jérôme Bel, Xavier Le Roy ou Alain Buffard est suffisamment forte pour que la revue *Les saisons de la danse* distingue les chorégraphes " mouvementistes " de trois autres catégories dans le panorama qu'elle dresse de l'état de la danse en France<sup>73</sup>.

On le devine aisément, les réactions publiques et critiques à ces spectacles sont souvent violentes. Les débats qui s'en suivent tendent à pointer, sinon la question scabreuse de la nature ou de l'essence de la danse, du moins celle de sa présence ou de son existence.

Ces questions nous renvoient à l'examen de la danse sous l'éclairage de la " théorie des traits ". En effet, connaître une œuvre d'art, c'est aussi connaître les catégories en fonction desquelles il convient de l'interpréter et de l'apprécier : la danse classique est considérée comme remarquable selon d'autres critères que la *postmodern dance*. L'esthétique s'est souvent crue autorisée à faire abstraction des considérations génétiques et génériques pour ne s'intéresser qu'aux qualités immédiatement

---

<sup>72</sup> Vivat, Armentières, 22 et 23 janvier 2002.

<sup>73</sup> C'est-à-dire des artistes dont la démarche de création " donne à la forme du mouvement et à elle seule la primauté ". VERRIELE Philippe, " Pour une danse à la carte ", in *La jeune danse et après ?*, Les saisons de la danse, hors-série n° 5, 2001, p. 9.

perceptibles. Cette théorie défend l'idée selon laquelle " les propriétés esthétiques d'une œuvre ne dépendent pas seulement de ses propriétés non esthétiques, mais varient aussi selon que ces propriétés sont standard, variables ou contre standard. "74

Les " traits standard " définissent l'art et le genre (la bidimensionalité en peinture avant les collages... mais pas le *dripping* qui historiquement se situe après la tridimensionnalité des collages). En danse classique, le principe d'élévation peut être considéré comme un trait standard<sup>75</sup>. La position parallèle des pieds peut être, quant à elle, considérée comme un trait standard de la danse contemporaine des années 80<sup>76</sup>. La présence constitutive de ces traits devient progressivement imperceptible et les rendent esthétiquement inactifs.

En revanche, les " traits variables " ne remettent pas en cause le genre mais sont esthétiquement actifs et font l'objet d'une attention spécifique de la part du spectateur. Par exemple, le recours à une gestualité quotidienne mais décontextualisée (l'étreinte ou la posture assise...) est considérée comme faisant partie du vocabulaire de la danse aujourd'hui.

Enfin, les " traits contre-standard " introduisent des variations à l'intérieur d'un art ou d'un genre mais peuvent également aller jusqu'à remettre en cause un aspect de la définition de base du genre. L'exploitation des intensités situées dans le registre de la lenteur extrême a été introduite dans la danse occidentale par les danseurs de butô, danse contemporaine d'origine japonaise.

Ces traits restent contre-standard aussi longtemps que leur statut reste indéfini. C'est donc un débat sur l'intérêt et la valeur d'innovation des traits contre-standard qui décide de leur destin. Des œuvres naissent de catégories prétendument établies mais s'écartent tant de ces modèles que leur intégration dans le genre ne va plus de soi : " elles sont souvent supposées novatrices "77. Cela peut se faire par une libéralisation

---

<sup>74</sup> WALTON Kendall, " Catégories de l'art " in Genette Gérard (sld.), *Esthétique et poétique*, op. cit., p. 89.

<sup>75</sup> La technique classique proscrie toute forme de chute, tout ce qui épouse le sol pour développer des gestes tournés vers le haut (ports de bras, développés, arabesque...) ayant très peu de contact avec le sol (demi-pointe ou pointe, appels rapides pour les sauts, les déboulés ou les pirouettes...). Le sol n'est là que comme repoussoir, rappel de la condition mortelle et lieu de l'inertie.

<sup>76</sup> En tout cas, lorsque le corps du danseur est en position debout et comme en attente, car l'alternance des positions ouvertes (" l'en-dehors " de la danse classique) et fermées (" l'en-dedans " né avec la danse moderne) s'observe fréquemment dès que le corps est en mouvement.

<sup>77</sup> SCHAEFFER J.M., *op. cit.* p. 21.

des traits tenus pour pertinents. D'autres tentent d'inaugurer des genres mixtes en combinant les traits " ancestraux " avec des traits " collatéraux ". Enfin l'innovation va jusqu'à créer de nouvelles catégories génériques. Calder, par exemple, a créé en sculpture le genre des mobiles. Enfin, des types d'ouvrage désorganisent tous les critères d'identité générique qu'on puisse projeter dans un domaine donné ce qui va jusqu'à poser la question de leur statut d'œuvre : pour inclure la photo dans les arts graphiques, par exemple, il a fallu élargir les caractéristiques du champ.

A notre connaissance, la théorie des traits n'a fait l'objet d'aucun examen dans le domaine de la danse. Nous voudrions montrer, en illustrant notre propos, que la théorie des traits ne peut nous venir en aide que de manière parcellaire et selon un point de vue particulier.

Dans le cadre de notre recherche, et de manière absolue, la théorie de Walton ne peut résoudre aucune de nos questions car elle est corrélative d'une histoire de l'art. En effet, une œuvre se situe, au regard de cette histoire, sur un continuum allant de l'originalité en amont à une forme de convention en aval. Ainsi, *Le saut de l'ange* de Dominique Bagouet (1987) marque une rupture de la relation entre chorégraphie et scénographie dans le paysage que compose la nouvelle danse française à cette époque. Christian Boltanski, créateur des décors et costumes, a fait éclater la scène en trois espaces distincts. Dans la pièce, ce parti pris rend contre-standard la relation danse - espace. Quinze ans plus tard, cet éclatement est devenu un élément variable qu'exploite Philippe Decouflé dans *Shazam !* (1998) quand il projette sur écran la danse qui s'élabore sur scène, ou laisse l'écran être le témoin d'une danse qui se déploie sous la scène alors que cette dernière est vide.

Cette illustration par la composition peut également s'appliquer à la danse elle-même. Principe d'aplomb et d'élévation sont des traits constitutifs, donc standard, de la danse classique. Dans les années cinquante, George Balanchine va rompre le premier principe, et par conséquent le second<sup>78</sup>, en forçant l'en-dehors et en privilégiant les

---

<sup>78</sup> Le principe d'aplomb oblige le danseur classique à aligner les pieds, les jambes, le bassin, le buste et la tête sur un axe vertical. Cet alignement se réalise en étirant le corps, la colonne vertébrale s'allonge sur une ligne droite, le cou est érigé et la tête portée haute. L'aplomb concourt aussi au principe suivant de l'élévation. Il constitue la posture du danseur qui, même dans une position de relâchement, doit garder tout son corps érigé. La technique classique proscrit la chute et ce qui épouse le sol pour développer des gestes

positions désaxées du bassin (*Agon*, 1957). Trente ans plus tard, William Forsythe s'appuie sur cette transgression qui est constitutive de son vocabulaire (*In The Middle Somewhat Elevated*, 1987). Ici le trait contre-standard est devenu progressivement standard.

En revanche, la théorie des traits peut, sur une période historique courte, s'avérer heuristique. Ainsi, certains artistes font le choix d'une programmation non ambiguë, tel le collectif *Superamas*<sup>79</sup> qui choisit de diffuser *Body Builders* (2001) sous le terme "installation-performance" plutôt que danse contemporaine "pour dissiper tout malentendu quant à la réception de la pièce"<sup>80</sup>. D'autres comme Véra Montero pour *Poésie et sauvagerie* (2000) revendiquent une "étiquette danse parce que le milieu de la danse est accueillant pour de nouvelles formes d'expression"<sup>81</sup>. Cette deuxième position a également été prise par Jérôme Bel pour sa première pièce intitulée *Nom donné par l'auteur* (1994). Examinons-la de plus près.

Cette pièce met en scène deux personnes, un homme et une femme qui manipulent dix objets sur scène<sup>82</sup>. Pendant près d'une heure et sans autre support sonore que le bruit (le ronronnement des appareils électriques ou le déplacement des deux personnes sur scène), les deux acteurs manipulent ces objets, créant des associations insolites, drôles, étranges ou banales. Aucun état particulier ne vient troubler les acteurs qui, la plupart du temps, ont le regard tourné vers le sol ou les objets qu'ils manipulent. Jérôme Bel se dit chorégraphe et les spectacles qu'il propose figurent dans les programmations au chapitre danse. "Finalement, j'ai utilisé les objets comme des danseurs. C'est pour cela que j'appelle encore cette pièce une chorégraphie", déclare l'artiste<sup>83</sup>. La création élaborée, il s'agit maintenant de la faire connaître et reconnaître. Que faire du spectacle de Bel ? du point de vue définitoire, il tient à la fois de la performance, de l'installation et du théâtre d'objet. Programmer *Nom donné par l'auteur* sous l'étiquette danse, alors que

---

tournés vers le haut (ports de bras, développés, arabesque...). Le danseur a donc très peu de contact avec le sol (demi-pointe ou pointe, appels rapides pour les sauts, les déboulés ou les pirouettes...). Le sol n'est là que comme repoussoir, rappel de la condition mortelle, lieu de l'inertie.

<sup>79</sup> *Superamas* regroupe un plasticien, un chorégraphe, un vidéaste et un créateur sonore.

<sup>80</sup> BAUDELLOT Alexandra, "Greffé technologique", *Mouvement* n° 15, janvier - mars 2002, p. 75.

<sup>81</sup> BAUDELLOT Alexandra, "Eloge du désordre", *Mouvement* n° 9, juillet - septembre 2000, p. 33

<sup>82</sup> Un tapis, un dictionnaire, un billet de vingt francs, un aspirateur, un sèche-cheveux, une boîte de sucre en poudre, un ballon, une paire de patin à glace, une lampe de poche et un tabouret.

<sup>83</sup> FILIBERTI Irène, "Les délices de Jérôme Bel", *Mouvement* n° 5, juin / septembre 1999, p. 27.

d'évidence elle n'en présente pas, peut alors relever de deux stratégies. D'une part elle peut émaner d'une lecture critique, telle celle d'Art Press, voyant dans ce spectacle " la question qui va traverser tout votre travail : la disparition "84. La chorégraphie relève alors d'un parti pris radical d'illustration de la disparition de la danse, à savoir l'absence totale de danse. D'autre part, la programmation peut refléter l'espace de liberté que représente le monde de la danse contemporaine, espace qu'ouvre tout questionnement sur le corps mais qui n'est pas nouveau dans l'histoire de la danse : on le trouve déjà, par exemple, dans *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer. Dans les deux cas, il s'agit moins d'une transgression de l'utilisation du médium que d'une subversion de genre, car le spectateur cherchera en vain une danse qui n'est au programme que sur son programme.

On le voit, la théorie des traits semble donc plus appropriée à une micro histoire de la réception qu'à une étude de la danse elle-même. Les traits sont définitoires d'un genre de manière transitoire et ne nous seront utiles qu'en matière de contextualisation des œuvres. On peut rappeler que " les performances des années soixante à New York, par exemple, nous ont obligés à redéfinir la danse [...]. Le fait même que la danse ait pu être redéfinie est significatif. Il nous démontre le fort enracinement culturel de ce phénomène "85. On a vu avec Jérôme Bel que tout pouvait devenir danse, au sens d'œuvre chorégraphique, comme tout, après Duchamp, peut devenir art. Ce qui nous intéresse ici n'est donc pas tant l'aspect conceptuel que l'aspect physique de la danse. On peut d'autant plus légitimement se poser le problème que nombre de spectacles mêlent aujourd'hui des regards sur le corps issus de disciplines artistiques jadis distinctes telles que le mime, le théâtre ou le cirque.

L'autre modèle que nous voudrions examiner est celui de Kirby. Il se compose de " trois continuums ", afin d'éviter une démarche exclusive. En effet, dans notre recherche de définitions préalables de la danse, nous avons pointé la rythmicité comme une caractéristique importante. Or, d'autres activités physiques (la marche ou la natation par exemple) présentent également cette caractéristique et nous ne les considérons pas pour autant comme de la danse.

---

<sup>84</sup> GOUMARRE Laurent, " Jérôme Bel, la perte et la disparition ", *Art Press* n° 266, mars 2001, p. 15.

<sup>85</sup> KIRBY Michael, " Danse et non-danse. Trois continuums analytiques " in ASLAN O., *op.cit.*, p. 209.

La danse se situe sur un premier continuum : mouvement rythmique / mouvement non rythmique. Notons que, sans le préciser mais de manière implicite, la danse est avant tout définie comme du mouvement. Le problème du mouvement comme postulat de l'existence même de la danse n'est pas anodin. Nous avons évoqué Jérôme Bel comme un exemple révélateur d'une forme particulière dans les questionnements chorégraphiques actuels : celle où le corps est soumis de manière plus ou moins étroite à un questionnement initial relatif à la chorégraphie. Si comme chez Bel, le mouvement formel est à ce point remplacé par des gestes purement topocinétiques, c'est-à-dire visant l'efficacité, au point d'avoir une pièce entièrement faite de manutention, il nous faudra en tenir compte dans la manière de décrypter l'utilisation du corps.

Le second continuum situe la danse parmi d'autres activités qui ne présenteraient pas une qualité "dansante", c'est-à-dire des propagations d'énergie que régulent le corps entier à travers les systèmes de gestion du tonus corporel. Cette qualité dansante recouvre aujourd'hui des modalités toniques larges qui vont du mouvement "en rampe" (qu'on peut contrôler) continu et lent tel qu'on le trouve chez François Raffinot, *Adieu* (1994) à la fibrillation (contraction désordonnée qui naît d'un effort musculaire maximal prolongé) qu'on retrouve dans le Butô, chez Ushio Amagatsu, *Des œufs debout par curiosité* (1986) ou le Hip-hop en passant par le fractionnement du geste ou le mouvement balistique (dont la rapidité d'exécution ne peut être contrôlée une fois qu'il est déclenché) tel qu'il apparaît dans les formes paroxystiques contemporaines, dans *Immer das selbe Gelogen*, (1991) de Wim Vandekeybus. Ce dernier exemple ne nous met pourtant pas en désaccord avec le modèle de Kirby. Le mouvement balistique pourrait laisser supposer que la disponibilité musculaire totale est abandonnée, c'est-à-dire que la "vigilance" à laquelle il fait allusion est intermittente. Or il n'en est rien, car on observe dans les lancers ou les porters que cette vigilance demeure. En effet, le danseur doit pouvoir envisager la continuité avec les mouvements suivants, même si le mouvement précédent est pour un temps incontrôlable : le corps ne devient pas définitivement un projectile.

Mais encore une fois, on peut retrouver cette qualité ailleurs qu'en danse, dans les activités physiques ou sportives productrices de formes telles que la natation synchronisée, la gymnastique rythmique ou le patinage artistique.

La troisième caractéristique naît de l'analogie avec les autres activités physiques. Elle prend en compte la dimension formelle / non formelle, et distingue les activités où

la forme est intermittente, interrompue par l'organisation du jeu ou dirigée vers un but (un sport collectif par exemple). Ce "bruit" est opposé à une composition de Victoria Marks, *Dancing to Music* (1988) faite de mouvements quotidiens mais où chaque geste s'organise spatialement par rapport aux autres avec une cohérence formelle. Dans cette pièce, il n'y a plus de danse, mais l'œuvre collective devient une danse au sens où elle est chorégraphiée. La dimension collective (faire la même chose en même temps que quelqu'un d'autre par exemple) peut nous amener à voir de la danse dans cette mise en ordre du temps et de l'espace. Individuellement, ces mêmes mouvements quotidiens ne deviennent danse que lorsqu'ils portent une cohérence issue de leur organisation temporelle.

N'est-ce pas alors retomber sur le problème de la rythmicité, voire de l'ambiguïté du terme de musicalité du mouvement ?

N'est-ce pas, contrairement à ce que l'auteur annonçait initialement, une forme de chorégraphie ? Nous avons vu qu'il pouvait y avoir chorégraphie sans y avoir danse : un défilé militaire par exemple, ou encore *Satisfyin' Lower* de Steve Paxton (1968) présenté dans le genre danse et qui relève plutôt de la performance, ce qui n'enlève d'ailleurs rien à sa valeur.

Il apparaît donc insuffisant de travailler sur ce modèle puisqu'il semble bouclé sur lui-même, sans nous offrir de possibilité de qualifier véritablement le mouvement.

On pourrait nous objecter la longueur de cet exposé préliminaire à propos de théories à l'utilité relative. Mais il nous a paru indispensable d'en passer par là car, à la manière d'un garde-fou, elles nous assurent de ne pas chercher une nature du mouvement dansé ni des caractéristiques discriminatoires. Ces théories nous confortent dans notre projet d'observation et de description du travail corporel des chorégraphes. Elles nous exonèrent du jugement de genre en laissant aux artistes la liberté de qualifier de danse n'importe quel mouvement et - pourquoi pas ? - l'absence de mouvement même.



## B. ANALYSE DES TEXTES RELATIFS AUX OEUVRES

Avant de proposer notre propre outil de lecture, il fallait vérifier si, hors de la littérature critique, cette notion d'analyse du corps apparaissait. Pour ce faire nous avons choisi un corpus d'œuvres de la façon qui suit. Nous sommes partis du panorama le plus large possible, offert par un ouvrage généraliste<sup>86</sup>. Nous avons dressé une première liste de chorégraphes et d'œuvres de la période qui nous intéresse (à savoir 1980 -2000) à partir des trois rubriques suivantes :

- Les chorégraphes contemporains en France (pp. 240-243)
- Les grands chorégraphes (pp. 244-251)
- Les grandes œuvres chorégraphiques (pp. 252-257)

En partant des *opus* les plus connus des chorégraphes, nous pensions augmenter la probabilité d'apparition des occurrences dans les ouvrages de référence que nous voulions consulter. Puis nous avons retenu les chorégraphes dont une œuvre au moins était répertoriée dans le *Dictionnaire de la danse*<sup>87</sup> et dont une trace, sous forme de vidéo, était disponible<sup>88</sup>. Quinze noms ont ainsi émergé. Parmi ceux-ci, nous avons retenu ceux qui faisaient l'objet d'occurrences diverses dans sept autres publications<sup>89</sup>,

---

<sup>86</sup> GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1995.

<sup>87</sup> LE MOAL P., *op.cit.*

<sup>88</sup> Cette approche ne peut pas se faire dans les conditions de présentations scéniques réelles et la vidéo devra nous venir en aide. On pourra d'ailleurs objecter que la validité du jugement n'est que de peu d'importance, dès lors qu'elle ne peut pas s'exercer dans le moment normal de confrontation à l'œuvre, ce à quoi nous pouvons répondre que bon nombre d'éléments de connaissances se font en dehors de la fréquentation de l'œuvre, et que l'objet de notre travail ne porte pas sur un secteur dans lequel l'instantanéité est importante puisqu'il s'agit de l'analyse du *vocabulaire* et non de l'effet qu'il produit au moment où il est employé.

<sup>89</sup> CHOPLIN Antoine et KUYPERS Patricia, *Ellipses : témoignages sur une décennie de danse*, Lille, Danse à Lille, 1993.

CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE, *Images de la culture*. Catalogue des œuvres audiovisuelles, mars 2001.

CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

FEBVRE M., *Op. cit.*

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit.

- (sld.), " Les années danse ", *Art Press*, hors série n° 8, 1987.

traitant sous des formes diverses de la danse contemporaine, mais susceptibles d'apporter une information sur la nature du travail corporel des artistes. Nous avons ainsi abouti à une liste de huit œuvres (et huit chorégraphes différents).

- Dominique Bagouet, *Le saut de l'ange*, 1987<sup>90</sup>.
- Joëlle Bouvier - Régis Obadia, *Welcome to Paradise*, 1989.
- Trisha Brown, *Newark*, 1987.
- Philippe Decouflé, *Codex*, 1986.
- Anne Teresa De Keersmaecker, *Rosas danst Rosas*, 1983.
- Odile Duboc, *Insurrection*, 1989.
- Maguy Marin, *May B.*, 1981.
- Angelin Preljocaj, *Noces*, 1989.

Nous avons scindé l'analyse en trois parties.

## 1. Les notices relatives aux artistes

La première concerne les notices sur les chorégraphes (dans les publications de Ginot et Michel, Le Moal et Verrièle). On peut s'attendre à ce qu'elles fournissent, sans toutefois entrer dans les détails, quelques indications sur la nature de leur travail corporel. Le lecteur remarque en premier lieu la diversité des traitements faits aux chorégraphes sur la qualité de leur danse<sup>91</sup>. Si on ne s'étonne pas de cette hétérogénéité, compte tenu de la nature compilatrice des publications consultées et de la diversité des collaborateurs que ces entreprises exigent, on peut pourtant s'interroger sur la finalité de telles notices. En effet, on s'aperçoit que la part faite au travail corporel du chorégraphe

---

VERRIELE Philippe (sld.), "99 biographies pour comprendre la jeune danse française", *Les saisons de la danse*, hors série n° 1, 1997.

<sup>90</sup> Bagouet fait ici figure d'exception pour deux raisons : il est décédé en 1992, mais l'importance et la répercussion de son œuvre aujourd'hui est telle qu'il demeure un artiste contemporain, au sens premier du terme.

<sup>91</sup> L'indication, pour chaque citation, de la référence précise nous a paru fastidieuse, tant pour le confort du lecteur que pour la présentation formelle du mémoire. Nous avons donc opté pour un tableau situé en annexe donnant les références exactes des articles ou des passages pour chaque œuvre et chorégraphe.

est faible, voire inexistante pour Trisha Brown (dans Ginot et Michel) et Angelin Preljocaj (dans Verrière). Cette partie des articles consacrée au corps consiste en quelques courtes phrases qui s'articulent autour de trois axes.

Le premier consiste en un énoncé qualitatif ou métaphorique, allant parfois jusqu'à la définition d'un style. Ainsi, la danse peut être "développée sur une musique intérieure" (Duboc), musicalité qui "crée un tourbillon nerveux, condition de rythme [...]" (Keersmaeker). Chez Decouflé, des qualités "flexibles et insaisissables" font que "le mouvement se gondole et tangué". Ce mouvement peut également être qualifié de "fluide, multipolaire et tumultueux" (Brown). Ailleurs, la danse "brute" fait appel "à des sensations profondes" sans que l'on puisse deviner si ces sensations sont celles sur lesquelles s'appuie l'interprète ou celles qui sont proposées au spectateur (Bouvier - Obadia). Se trouvent alors définies "une finesse d'écriture" (Decouflé à propos de *Codex*), une "forme gestuelle originale" (Bouvier - Obadia) et "une liberté de mouvement" (Keersmaeker) ce qui, en fait de définition d'un style, reste pour le moins très ouvert. Chez Bagouet, le mouvement est décrit comme "recherché, subtil", "élégant, sophistiqué" ou encore "raffiné, complexe, détaillé". Autant d'adjectifs qui définissent une écriture dont l'importance trouve un écho dans une appellation spécifique, celle de "néobaroque" ou de "baroque contemporain".

Le second axe montre que, parfois, le discours cède à la description de quelques figures physiques plus précises. Chez Bouvier - Obadia, le travail gestuel peut surgir d'un "contact primaire avec le mouvement". Ce qui s'oppose, nous semble-t-il, à cet autre point de vue qui voit chez eux un geste étayé par la "diffraction et la décomposition". Ailleurs, on peut voir apparaître "le geste quotidien" comme élément de vocabulaire chez Duboc. On retrouve les gestes constitués de "jeux de pieds et de mains, inclinaisons du buste" à propos de Bagouet. Chez Brown, le "mouvement se fige" alors que chez Keersmaeker, il est habité de "silences et de syncopes".

Plus rarement encore, et selon un troisième axe, le discours tente une description ou une explication motrice. Les intensités deviennent des "moteurs du geste" (Duboc). "De minuscules effondrements et d'indécélables asymétries" composent le mouvement chez Bagouet. La danse développée par Brown met en évidence des éléments fondamentaux du mouvement tels que "poids, verticalité, vitesse". Mais il est vrai que dans ce cas précis, c'est Emmanuelle Huynh qui rédige. On peut alors faire l'hypothèse que son statut d'interprète - chorégraphe la rend plus sensible à cet aspect de la

réalisation motrice. “ Souffle [...], torsion, flexion, appui sur les genoux, chutes ” sont d’autres éléments épars mais concrets qui permettent d’identifier “ la matière corporelle ” de la danse de Bouvier -Obadia quand “ élévation ” et “ portés ” caractérisent celle de Preljocaj.

Si, dans cet exercice, Bagouet semble le mieux servi et par deux fois sous la plume d’Isabelle Ginot, les notices consacrées à Maguy Marin, dont “ le vocabulaire reste assez pauvre ”, sont d’un laconisme sévère.

## 2. Les notices relatives aux œuvres

La seconde partie de notre analyse consiste à relever ce que l’on trouve dans les notices consacrées aux œuvres que nous avons retenues dans Ginot et Michel, Le Moal et le catalogue du CNC. Si le tableau censé rendre compte des “ innovations : corps, technique, mouvement ” (Ginot et Michel) ne nous apprend rien sur la période 1980-1990 dont sont extraites les œuvres, il n’en est pas de même pour les notices relatives à ces spectacles. La plupart de ces articles articulent trois axes, si l’on excepte la distribution et la chronologie.

Le premier axe est chronologique et situe la pièce par rapport à l’œuvre du chorégraphe. Il privilégie l’aspect historique et paraît pertinent au regard du temps écoulé depuis la création. Ainsi, *Le saut de l’ange* est une remise en question des conventions de Bagouet, “ en rupture avec le langage lisse et policé ” qui caractérisait ses pièces précédentes. *Newark* inaugure chez Trisha Brown “ la période vaillante [...] fondée sur la concentration d’évènements ”. Decouflé réinvente avec *Codex* “ un théâtre où corps et matière partagent la même expérience ”. “ Tous les rapports entre jeu, danse et musiques développés par la suite [...] sont implicitement contenus dans cette pièce culte ” qu’est *Rosas danst Rosas*. Enfin, *May B.* est considéré comme “ un chef-d’œuvre ” des années 80.

Le second axe privilégie le déroulement temporel ou argumentaire de la chorégraphie. Certaines assertions fonctionnent comme des indices implicites d’une utilisation du corps dansant. Ainsi, dans *May B.* et “ en trois tableaux (les danseurs) transforment la scène en *Nef des fous* à la Jérôme Bosch ”. Dans *Insurrection*, “ une vague de vingt danseurs à l’unisson oscille imperturbablement sur un rythme

hypnotique”. Dans *Newark*, “ la danse est pensée comme un dessin qui rend visibles les lignes d’énergies entre les danseurs séparés”. Ou bien encore, “ on entre dans le domaine de la transe ” grâce à la composition “ en spirales et reprises ” qu’annonce aussi le titre tautologique de *Rosas danst Rosas*. Mais nous restons prudents. En effet comment départager, à travers ces indications, l’information pure, du souvenir de spectateur ou des élans de l’ex-interprète ?

Le troisième axe nous intéresse davantage puisqu’il tente une description de l’usage des corps. Focalisées sur une pièce, ces indications ne sont guère plus précises que lorsqu’elles sont utilisées pour qualifier l’œuvre entière d’un chorégraphe. Elles restent peu nombreuses, disséminées et sans ordre apparent. Nous avons tenté d’ordonner ce que l’on trouve pêle-mêle. En premier lieu, nous avons distingué les allusions aux énergies : “ mouvements brusques et bestiaux ” (*May B.*), “ moments de suspension et de silence ” (*Insurrection*), “ danses de couple toniques et mécaniques ” (*Noces*), une danse qui “ retient son continuum en pesées et stations ” (*Newark*). Parfois ces intensités se teintent d’émotions ou d’intentions : “ performances exaspérées ” dans *Le saut de l’ange*, “ danse énergique et volontaire, [...] marche rageuse et véhémence ” dans *Rosas...*, danse impétueuse dans *Newark*. On repère également le recensement des registres gestuels : “ galop dure et sonore ” dans *Le saut de l’ange*, une danse faite “ d’élans, de sauts, de chutes ” dans *Noces*, auxquels s’ajoutent les “ courses, portés ” dans *Insurrection*, figures sans doute comprises dans l’expression “ danse risquée ” employée pour décrire *Newark*. Parfois le geste se mêle à la composition : “ marches agglutinées ” dans *May B.*, “ tournoiement qui imprime son motif au duo ” de *Welcome in Paradise*. Le registre des postures est également abordé : “ deux en hommes en robe se plient en quatre ” dans *Codex*, les danseuses sont “ couchées, assises, debout ” dans *Rosas...* Enfin, quelques phrases plus rares renvoient à l’effection motrice : la “ danse émane de tous les foyers corporels dans *Newark*, “ le bas-ventre est le moteur essentiel du mouvement ”, principe illustré par “ les déhanchements ” aperçus dans *May B.*

Approcher, hors de toute activité contemplative, le registre du corps dansant relève d’un travail qui ressemble à une traque. Nous avons voulu confirmer ces deux premiers constats.

### 3. Les occurrences relatives aux chorégraphes ou aux œuvres

La troisième partie de cette analyse consiste à repérer, dans l'ensemble des ouvrages cités, chaque occurrence concernant le chorégraphe ou son œuvre. Ces occurrences sont parfois très nombreuses (on pourra le vérifier dans le tableau de dépouillement figurant en annexe) et notamment pour Bagouet, Brown et Duboc. Pour Patricia Kuypers, “ le style de Bagouet est précis et tout à fait descriptible ”. On peut lire ailleurs, à propos de Trisha Brown, que “ bras et jambes dissociés du tronc dessinent des formes repérables ”. Mais, comme dans ces cas précis, les velléités d'objectivation du style demeurent à l'état de déclarations d'intention. Si elle confirme la tendance générale des deux précédentes, cette troisième partie prospective nous permet de faire émerger un double mouvement.

Une première catégorie d'observation demeure en continuité avec ce qui précède. Elle concerne les postures d'une part, et de l'autre, la gestion des intensités. Les variations d'énergies sont parfois évoquées en termes imprécis : on trouve chez Anne Teresa De Keersmaeker “ une alternance de suspensions et de catastrophes soudaines ” dont on peut faire l'hypothèse qu'elle se rattache aux postures du corps, sans toutefois en être certain. Ceci semble, en revanche spécifié plus clairement à propos de Trisha Brown : “ au flux continu qui faisait sa marque [...], elle mêle des formes massives, arrêtées, plus sculpturales que fluctuantes ” (à propos de *Newark*). “ La convulsion et contraction d'un corps retenu dans son état élémentaire et pulsionnel ” est remarquée chez Bouvier – Obadia, modulation d'énergie que peut expliquer “ l'utilisation du souffle ” observée par Laurence Louppe. Les postures, quant à elles, font l'objet de descriptions toujours imprécises : “ presque chute ”, “ impulsion et projection dans l'espace ” chez Odile Duboc, “ jeu sur les stations assises ” dans *Rosas*... Données qui, il faut en convenir, ne nous donnent que peu d'indications stylistiques.

Les autres éléments de description que nous avons relevés introduisent une rupture avec les catégories repérées précédemment. Ils renseignent sur des catégories de mouvement privilégiées ou des usages fonctionnels du corps. Ainsi, “ l'utilisation cunéiforme ” des mains est observée simultanément chez Bagouet et Prejlocaj. Le fait que le second ait été l'interprète du premier permet de faire l'hypothèse d'une filiation

formelle. “ Poignets et coudes (qui) ploient ”, “ cassure des lignes ” viennent confirmer une création de lignes brisées à l’opposé du défi classique, consistant à ordonner les segments de bras en une apparence de courbe régulière. Laurence Louppe retrouve la logique anatomique qu’explore Decouflé qui met sur scène “ un corps habité par un mouvement qui n’en finit pas de s’y enrouler – dérouler ”. L’observation la plus complète vient sous la plume de Patrick Bossati à propos d’Anne Teresa De Keersmaeker :

“ le corps keersmaekerien est un corps mangé par les jambes et sa danse, une danse de jambes. [...]. Raides, plantées dans le sol, elles projettent la taille en avant. Toniques, elles rythment la composition en frappant le sol. Elles sont lancées derrière le buste, ou exagérément pliées pour recueillir le tronc comme un vase. Mais avant tout, elles sont l’axe primordial des tours, voltes, sauts rasants et vrillés qui définissent si bien le mouvement de Keersmaeker. ”

Bien rare est finalement le discours qui prend le temps d’une analyse du mouvement, qui pressent que la danse peut être appréhendée par des fonctions : dessin, rythme, ou des prédominances accordées à des parties du corps, propres à définir la nature d’un travail, les soubassements d’une recherche et les fondements d’un style.

### **C. UN CADRE DESCRIPTIF**

On peut conclure de l’étape précédente de notre étude que le discours descriptif relatif au corps dansant est rare, épars, fragmentaire et sans cadre sous-jacent.

Pourtant, ce type de cadre existe. On l’a vu avec les propositions de Kirby. Mais celles-ci ne sont pas adaptées à notre projet car l’auteur prend successivement, et de manière indépendante, des paradigmes différents dont la présence de mouvement, puis la qualité de celui-ci. Or, il existe des qualités toniques qui enrichissent la perception que l’on a du corps du danseur, même quand ce dernier est à l’arrêt : relâchement, tétanie, spasme...

Plus proches de nos préoccupations se situent les travaux de Laban. Le théoricien a pensé, dans une perspective analytique et didactique<sup>92</sup>, un certain nombre de variables qui interagissent entre elles pour former le mouvement. Laurence Louppe y fait explicitement référence dans le chapitre qu'elle consacre aux "outils". Ce cadre de compréhension du mouvement s'articule autour de quatre facteurs : le poids, le flux, l'espace et le temps. Ainsi, la combinaison entre les trois derniers facteurs permet de recenser des qualités gestuelles qui peuvent être traduites en verbes d'action : lent, fort et direct caractérisent le verbe appuyer ; lent, fort et indirect qualifient le verbe tordre ; rapide, faible et direct renvoient à tapoter, et ainsi de suite<sup>93</sup>.

D'autres pédagogues utilisent également le référentiel labanien des variables, pour la distinction des espaces proches et lointains par exemple : dans ce qu'elle appelle "le matériau chorégraphique", Jacqueline Robinson substitue la triade espace – temps - énergie aux quatre facteurs de Laban. L'étude de l'espace aboutit à la notion de "direction". Cette direction, ou espace d'action, relève d'un découpage analytique de l'espace, selon une dimension orientée qui prend en compte, non plus l'espace qu'occupe le danseur dans le champ visuel du spectateur, mais celui au centre duquel se trouve l'interprète, comme c'était le cas pour l'étude des flux.

Ces cadres ont une vertu descriptive indéniable. Ils participent du corpus théorique de Laban, connu sous le nom d'eukinétique, c'est-à-dire la dynamique du mouvement. Mais ils sont le fruit de l'élaboration d'une pensée au service de l'enseignement, et renseignent davantage le danseur au moment de l'élaboration de son interprétation, que le spectateur assistant à une représentation. Sans rejeter ces cadres, nous nous octroyons le droit de les mettre de côté et de nous en servir lorsque qu'il faudra, le cas échéant, préciser une gestuelle.

---

<sup>92</sup> LABAN Rudolph, *La maîtrise du mouvement*, 1950, Arles, Actes Sud, 1994, trad. Jacqueline Challet-Haas.

<sup>93</sup> ROBINSON Jacqueline, *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, coll. Sport + enseignement, 1988, p. 71.



## 1. Origines de l'outil

L'outil que nous proposons d'utiliser émane d'un autre champ, celui de la didactique. La formation que nous assurons depuis dix ans auprès d'étudiants en danse nous a incité à construire un cadre d'analyse permettant de rendre compte, et donc d'évaluer, un progrès moteur ou un niveau technique en danse.

Sa construction repose sur l'idée que le corps qui danse continue d'assumer des fonctions qui assurent la production du mouvement. Ces fonctions ont été choisies en réponse à trois grandes catégories de problèmes qui permettent de fonder l'apprentissage de la danse :

Comment préserver l'inscription spatiale du corps ?

Comment préserver l'évolution du mouvement par rapport à la gravitation ?

Comment préserver la qualité du déroulement temporel du mouvement ?

Nous nommons les fonctions qui répondent respectivement à ces problèmes : la trace, l'appui et le rythme.

Une trace est une marque ou une empreinte laissée par une action ou un passage précédent. Nous utilisons ce terme de manière générique pour désigner toute production de forme, au sens de tracé, c'est-à-dire un ensemble de lignes perceptibles de l'extérieur (le concept avait une fonction évaluative, rappelons-le). Le terme plastique serait donc ici plus approprié, au sens d'élaboration de formes, d'objets en trois dimensions, de modelage (c'est-à-dire mettre en forme une matière à consistance plastique, non pas sous l'effet d'un agent extérieur, comme c'est le cas en sculpture, mais par l'utilisation de ressources internes : le corps est auto-modélant). Nous remplacerons dorénavant le terme de fonction de trace par celui de fonction plastique.

L'appui est une fonction de soutien du corps par rapport à un support d'évolution (en danse, ce support est le plus souvent le sol, mais pas exclusivement : Trisha Brown, dans *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), fait marcher un danseur horizontalement sur un mur. Ce travail d'exploration de la verticale sera poursuivi, via les techniques d'escalade par Laura De Nercy et Bruno Dizien pour leur compagnie *Roc In Lichen* (*Le creux poplité*, 1987). D'autres chorégraphes continueront ce travail basé

sur l'appui suspendu (par exemple, Philippe Decouflé dans *Petites pièces montées*, 1993). L'appui se dit du poids qui porte sur un point précis du polygone de sustentation. Il induit une organisation posturale dépendant de la nature et de la qualité du contact, et de la perception du poids du corps. La liaison entre intention et effort musculaire permet de traduire l'appui en verbes d'action (élément dont nous avons parlé à propos de Laban : pousser, repousser, tirer, enfoncer, soulever...).

Le rythme naît du lien établi entre deux unités par la création d'une structure cyclique. C'est un système ou un élément d'organisation du temps, une manière d'introduire des alternances d'intensité dans le mouvement. Le terme est donc pris ici au plus près de son acception musicale, c'est-à-dire des rapports de durée, mais aussi d'intensité. Le mouvement de danse commence avec le rythme binaire, alternance de temps forts et faibles. Le rythme ternaire est également élémentaire car il permet une distribution du mouvement successivement à droite et à gauche. Il y a donc une relation entre le rythme comme organisation temporelle et la structure du corps dansant avec ses symétries et asymétries.

Les parties du corps assurant ces fonctions peuvent varier dès lors qu'on s'éloigne d'une motricité dite quotidienne, c'est-à-dire d'une posture érigée, où le déplacement se fait par les pieds, les manipulations par les mains et dans l'espace avant, avec un regard horizontal.

Ainsi nous avons pu observer que, du débutant au danseur expert, les progrès se font par l'intermédiaire d'étapes où certaines parties du corps assurent chacune des fonctions désignées, étapes que nous avons résumées dans le tableau ci-dessous<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> GUISGAND Philippe et TRIBALAT Thierry, *op. cit.*, p. 166.

	<b>TRACE</b>	<b>APPUI</b>	<b>RYTHME</b>
<b>Débutant</b>	Bras, avant-bras	Pédestre	Pédestre
<b>Initié</b>	Distal	Pédestre, fessier	Pédestre et / ou manuel
<b>Confirmé</b>	Distal et / ou proximal	Points articulaires bas et mains	Distal quelque soit la forme
<b>Expert</b>	Global	Tous les points articulaires	Global et dépendant des formes choisies

Nous l'avons vu, ces trois fonctions suffisent à discriminer les différentes étapes d'un apprentissage dans un contexte scolaire, ou de formation technique universitaire. Pour notre projet, nous en ajouterons une quatrième qui nous est suggérée par la lecture d'Hubert Godart. Ce dernier a élaboré une "lecture du corps" qui s'inscrit dans la ligne des analyses fonctionnelles du corps et qui se propose de favoriser l'intégration du mouvement dansé. Cette lecture se fonde sur la gestion de la gravité :

" A l'orée de chaque posture, de chaque geste se dessine en filigrane l'organisation psycho-corporelle qui a fondé notre relation particulière à la verticalité, à la gravité "95.

Selon l'auteur, il y a deux manières de s'organiser par rapport à cette verticalité. Celle qui privilégie le haut (ou " le ciel ") et dont la cage thoracique constitue le point d'appui, et celle qui s'organise autour du bas (ou " la terre ") et dont bassin et jambes sont initiateurs des gestes. Ces deux tendances génèrent des manières d'utiliser le corps très différentes. Ainsi l'analyse précise du duo de claquettes de *Ziegfeld Follies* (1943) montre que Gene Kelly commence ces mouvements par l'appui et le rassemblement des forces de manière concentrique alors que Fred Astaire, qui interprète une partition rigoureusement identique, fait précéder l'appui d'une orientation dans l'espace, une

---

<sup>95</sup> GODART Hubert, " A propos des théories sur le mouvement ", *Marsyas* n° 16, décembre 1990, p. 19.

suspension que vient stabiliser l'appui<sup>96</sup>. On peut sans doute faire l'hypothèse que si cette différenciation existe à ce niveau de virtuosité, il demeure présent dans la manière qu'ont les chorégraphes de construire leur danse. En tant qu'anciens danseurs, il est en effet probable que cette empreinte de l'organisation corporelle dans l'interprétation ait laissé des traces dans la manière d'utiliser le corps chez les chorégraphes.

Ceintures scapulaire et pelvienne ont donc des rôles distincts dans l'organisation du mouvement. On pourra sans doute les repérer dans une conception du corps où “ avant d'être porté par nos jambes, nous sommes portés par notre colonne ”<sup>97</sup>. Les deux ceintures forment deux anneaux auxquels s'articulent bras et jambes, et créent ainsi deux centres de gravité différents : “ un centre moteur haut distribue les bras [...] un centre moteur bas distribue les jambes [...] ”<sup>98</sup>.

Nous qualifierons cette fonction de distributive car elle nous paraît générer des utilisations et des répartitions des moteurs de mouvement, c'est-à-dire les endroits du corps par lesquels sont initiés les mouvements, ainsi que les énergies qu'ils utilisent. Nous comprendrons le terme de distribution comme désignant l'action de répartir, de conduire, d'ordonner, d'organiser. On est donc ici proche des sens physiologique et architectural, c'est-à-dire ce qui divise selon certaines destinations.

## 2. Essai d'analyse

Nous avons choisi, à titre d'illustration mais également de validation, d'utiliser cette grille pour voir en quoi elle pouvait compléter ce que nous avons retenu de l'analyse faite précédemment au sujet de *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keesmaeker. La danse de la chorégraphe belge est à l'image de la musique de Thierry De Mey et Peter Vermeersch avec laquelle elle dialogue : minimale et répétitive, construite en boucles. Ce parti pris de conception et de composition en cycles nous rend plus aisée cette première analyse, car les différentes phases y sont clairement identifiables.

---

<sup>96</sup> GODART Hubert, “ Le geste et sa perception ” in Ginot I. et Michel M., *op. cit.*, p. 225.

<sup>97</sup> GODART Hubert, “ Proposition pour une lecture du corps ”, *Bulletin du CNDC d'Angers* n° 6, avril 1990, p. 8.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 10.

### **a) Une danse “ couchée ”**

Après une chute arrière, les quatre interprètes se retrouvent allongées au sol parallèlement. La danse se déploie à partir de cette posture, le contact se faisant successivement de manière costale, frontale et dorsale. Ces différentes orientations étant entrecoupées par de rares passages en position assise, en quatrième ou à genoux. Le passage d'une forme à l'autre se fait par l'appui des coudes, des mains et des épaules en mouvements repoussés, glissés ou déroulés.

Le rythme est assuré par l'alternance des dynamiques de mouvement. Aucun cycle n'est repérable, si ce n'est la reprise une seconde fois, de l'ensemble des mouvements qui se déploient, cette fois, dans une lenteur qui contraste avec la phase précédente, faite de petits gestes réglés sur des inspirations brèves et incomplètes et de très longues expirations. Ce son respiratoire constitue le seul accompagnement audible de la danse. Cette construction rythmique rend vaine toute tentative d'identification d'une régularité.

Ce passage chorégraphique fait alterner des images construites à partir d'un travail du haut du corps. L'agencement des poses est emprunté à des catégories de gestes qui entretiennent une relation des mains avec la tête : doigts passés dans les cheveux à la façon d'un peigne, dos de la main glissant sur le front, menton soutenu par le poing fermé, tempe appuyée sur le bras...

La distribution se fait clairement par la ceinture scapulaire, qui n'est cependant pas la seule mobile, car les vrilles longitudinales effectuées à grande vitesse nécessitent l'appui des jambes. Cette mobilité du haut du corps dans une position couchée permet les extensions mais également les spirales.

### **b) Une danse “ assise ”**

Comme dans la partie précédente, les danseuses, assises sur des chaises, occupent en quinconce des positions orientées de manière parallèle. Une seule série très courte de regards de connivence viendra rompre cet ordonnancement.

Dans la posture assise, la position érigée du buste permet des appuis moins variés qu'au sol. En revanche, elle libère partiellement les jambes.

La distribution des mouvements apparaît plus centrale, comme décalée vers le centre de gravité du corps, permettant d'équilibrer le travail du buste de façon assez similaire à celle de la séquence précédente. Les jambes peuvent être repérées dans trois positions distinctes : parallèles et serrées, croisées l'une sur l'autre ou encore en fente latérale. Sur cette architecture du bas du corps, on retrouve les mêmes gestes inspirés de positions banales : tête soutenue par les mains, coudes posés sur les jambes croisées, mains posées à plat sur les cuisses, buste penché en avant, les avant bras serrés sur le ventre. D'autres, moins habituelles, libèrent les bras et le buste dans des moments de torsions et de brèves explorations hors de l'axe.

La musique, binaire et minimale a fait son apparition. Elle sert de repère dans l'alternance des formes. Le buste est mis assez distinctement en évidence comme organisateur rythmique de cette séquence, car c'est autour de lui et des flexions, extensions et rotations qu'il s'inflige, que s'organisent toutes les formes qui s'en échappent.

### **c) Une danse “ debout ”**

Dans cette dernière partie de la chorégraphie, seuls les pieds vont servir d'appuis. Appuis qui demeurent relativement stables, car sans grands déplacements dans un premier temps. La danse, à l'image des deux séquences précédentes, reste dans l'exploration d'un espace proche

La ceinture scapulaire redevient prioritaire, car ce sont les bras, lancés en rotation ou en translation à partir de l'axe du buste qui imprime au corps ses trajectoires. La figure de la rotation partielle, initiée par le bras qui s'échappe et accompagné du regard dans sa fuite momentanée constitue la récurrence essentielle de ce moment chorégraphique. C'est cette primauté, accordée aux épaules et aux bras, qui permet à cette danse assez minimale sur le plan graphique de demeurer riche. D'ailleurs, grâce à l'apparition de nouvelles danseuses, le quatuor initial va servir de chœur. Les interprètes isolées se contentant de jouer avec leur chemise, dévoilant ou recouvrant leur épaules, comme pour confirmer leur importance.

La musique s'est complexifiée et enrichie dans cette troisième partie. Si l'initiative du mouvement se fait généralement sur le temps fort, le déploiement du mouvement se fait de manière plus étale, laissant le corps terminer son parcours,

souvent dans un léger déséquilibre qui engendre le mouvement suivant. La pièce se termine avec le quatuor d'interprètes initial. Des échappées, des déhanchés alternent avec des détournées et des enjambées de plus en plus larges. Le rythme s'insinue dans les pieds qui martèlent les contretemps dans les pas de bourrée en tournant, mais ils laissent le temps aux bras, dans les suspensions, d'animer le haut du corps en laissant résonner les tours. En se déplaçant vers les pieds, le point de départ des mouvements rend la danse horizontale et exploratrice d'espaces plus étendus. Le buste continue d'initier les vrilles et le travail gestuel déjà décrit (mains dans les cheveux, accents de l'avant bras sur le ventre...) s'observe dans les poses brèves que s'accordent les jambes. Le bassin, devenu mobile, alterne avec les épaules dans la ponctuation du mouvement.

Nous ne nous autoriserons pas ici à remettre en question la pertinence d'une perception : le "tracé de véhémence" cher à Jean-Marc Adolphe émane d'une appréciation plus large de la chorégraphie. Mais la lecture du mouvement que nous venons d'effectuer nous paraît constituer un élément analytique complémentaire à sa formulation littéraire : le sentiment auquel il fait allusion pourrait sans doute s'illustrer différemment sur le plan corporel. Il suffit de penser à Edouard Lock dans *Infante c'est destroy* (1991) pour réaliser qu'une autre approche de la véhémence est concevable. Notre approche ne remet pas non plus en cause la description de Bossati, mais elle la nuance et montre que quelques lignes ne peuvent résumer une heure de scène. Anne Teresa de Keersmaecker nous montre une danse qui se déploie à partir du sol, puis dans une position intermédiaire. La libération du mouvement que pourrait sous-entendre un travail debout ne disqualifie pas l'approche faite dans les deux autres postures. Le choix d'un vocabulaire gestuel limité, mais pouvant s'exprimer dans ces trois positions montre la cohérence de construction et les principes auxquels s'est tenue la chorégraphe pour cette pièce : une danse sobre dans ses lignes, rigoureusement dessinée et organiquement construite.

Cette approche est conçue comme un élément de compréhension des œuvres. En tant qu'outil, et de par sa nature descriptive, elle prétend à une forme d'objectivité qui l'inscrit au rang des arguments rendant un jugement pertinent sur les œuvres chorégraphiques. Les connaissances, que nous voulons amener par cet intermédiaire, sont susceptibles d'éclairer, mais également de modifier, notre regard sur les œuvres. Nous pouvons donc séparer la connaissance objective (à laquelle d'autres formes de

connaissances peuvent s'adjoindre, telle que l'approche historique) de la réception de l'œuvre. Nous nous heurterons bien sûr à deux obstacles majeurs dans cette entreprise de lecture des corps. Le premier tient aux différents rôles assumés par le corps, le second naît du caractère syncrétique de tout spectacle chorégraphique.

La danse, on l'a dit, est un art du mouvement dont le matériau est le corps. Cette caractéristique fait qu'on ne peut pas la classer dans les catégories artistiques traditionnellement utilisées en esthétique : arts de l'ouïe et de la vue (poésie, peinture), arts de l'espace et du temps (architecture, musique), arts du sujet et de l'objet : littérature, sculpture... aucune de ces classifications ne semble satisfaisante. La complexité de la danse la fait interférer entre ces trois systèmes : " c'est un art du sujet s'inscrivant dans l'espace et le temps dans une architecture de formes corporelles " <sup>99</sup>. C'est aussi un art musical et poétique qui s'enracine dans le corps et dans l'instant. Le corps du danseur présente une triple particularité. Il est à la fois un " outil ", un instrument, mais également un " véhicule " (le corps dansant fait exister un corps – messenger). Enfin, il est une matière, " support matériel et technique de la danse qui lui donne existence et densité ". Le danseur est donc l'œuvre elle-même ou une succession de fragments qui composent celle-ci, sitôt vue, sitôt dissoute par le caractère éphémère de la danse. Former un danseur, c'est contribuer à la " création d'un instrument ", à la fois éphémère quand il est sur scène et durable dans le temps nécessaire pour que cet instrument soit fiable. Une fois l'outil prêt, il passe sous la volonté du créateur et devient instrument de la création (même s'il résiste parfois aux aspirations du chorégraphe). C'est cette première dimension formelle de la matière – corps qui nous intéresse avant tout, même si nous sommes conscients que la danse, en tant qu'œuvre chorégraphique, ne se résume pas à cela. Ceci nous amène à considérer la seconde difficulté.

Le syncrétisme de l'œuvre chorégraphique constituera probablement le second obstacle de cette construction. L'activité contemplative du spectateur nourrit d'ailleurs une empathie complexe. Cette complexité réside dans le fait que le spectacle chorégraphique présente simultanément de la danse et un univers composé de sons, d'images, de lumières. Ce monde en forme " d'hallucination " voit se fondre en lui les représentations liées à l'art chorégraphique, à la danse en tant qu'activité motrice et au

---

<sup>99</sup> ARGUEL M., *op. cit.*, p. 203.



corps, en tant que support de cette activité. Cet entremêlement est si étroit qu'il est difficile d'en restituer les parts respectives<sup>100</sup>. Du point de vue de la relation entre forme et sens, on pourrait qualifier l'œuvre chorégraphique " d'objet stratifié ". Les propriétés qui la classe dans ce genre ne se réduisent pas à ses propriétés sémantiques. Le projet de l'artiste est en général beaucoup plus complexe. Certaines caractéristiques formelles peuvent être parfaitement indépendantes de l'intention de signification de l'œuvre (la poésie en est un exemple patent). La danse des années 80 a fortement valorisé comme but artistique propre les virtuosités techniques. Si nous retenons cette unique période artistique, il y aura à relativiser l'analyse culturellement : la nouvelle danse occidentale, pour ne pas dire européenne, ne prend pas en compte d'autres variantes du mouvement comme la danse contemporaine africaine ou le butô même si celles-ci s'inscrivent dans un processus d'influence chez certains chorégraphes (le butô chez Karine Saporta ou Bernardo Montet, ou plus récemment, la danse africaine chez Mathilde Monnier). Le choix des chorégraphes, des styles ou des œuvres devra pendre en compte cette relativité.

#### **D. RESUME DE LA DEMARCHE**

En guise de conclusion partielle, nous résumerons la démarche qui nous a conduit à développer cette réflexion esthétique, entendue comme " étude philosophique et scientifique de l'art " <sup>101</sup>. Tout d'abord, nous ramènerons humblement le statut scientifique de notre recherche à sa dimension rationnelle et organisée.

Rationnelle d'abord, car cette démarche se fonde sur une hypothèse initiale que nous énoncerons ainsi : si l'on considère que " il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention " <sup>102</sup>, alors une réflexion esthétique doit aussi prendre en compte l'œuvre dans sa relation au spectateur. Aujourd'hui, et en danse

---

<sup>100</sup> ARGUEL Mireille, " Danser avec ou sans les mots ? ", *Revue d'esthétique*, op. cit., pp . 135-136.

<sup>101</sup> SOURIAU E, *op. cit.*, p. 689.

<sup>102</sup> GENETTE G., *op. cit.*, p. 8.

particulièrement, l'accès à l'œuvre (compris comme une incitation à venir la fréquenter) est médiée par l'écrit. Le texte s'affiche pour annoncer le spectacle, il se condense dans les colonnes des journaux plus ou moins spécialisés pour renseigner le lecteur, il se développe dans les ouvrages à destination des amateurs comme des spécialistes, du dictionnaire à la thèse érudite en passant par le "beau livre". Pour ce qui concerne la danse, il faut admettre que les travaux sur cette médiation sont peu nombreux. Un recensement exhaustif des dominantes n'a pas sa place ici, mais il est facile de constater que le discours sur la danse – considérée comme forme du spectacle vivant – emprunte plutôt les voies poétiques, poïétiques, anthropologiques ou techniques. C'est dire que la manière dont s'élabore la danse au sein du spectacle chorégraphique n'est finalement qu'assez peu abordée. Or, nous savons qu'une partie importante des spectateurs recherche avant tout ce type de spectacle pour le travail sur le matériau – corps, travail qui nourrit, en retour, l'empathie corporelle, renforçant ainsi physiquement, organiquement, l'intensité du moment partagé entre les interprètes et le public.

Rationnelle, notre démarche l'est encore par sa volonté d'objectiver les caractéristiques de la médiation par le texte. Ce texte lie l'œuvre et le public, en amont ou en aval du temps de partage et de contemplation. L'approche du corps à l'œuvre dans l'œuvre a pu être faite, dans un nombre restreint de cas cependant, relativement à la carrière d'un chorégraphe<sup>103</sup>, ou de manière plus courte et plus générale, dans une perspective généalogique ou historique. Mais nous avons démontré, en analysant quelques-uns de ces textes, combien cette approche était parcellaire, diffuse et peu structurée. Cette analyse concerne plutôt une forme d'érudition ou de curiosité qui s'empare du spectateur après la représentation, et constitue un prolongement intellectualisé du spectacle. Mais nous voudrions également montrer dans un développement ultérieur à cette recherche que la critique de danse renvoie davantage à l'appréciation et l'interprétation qu'à la description, qui pourtant, est constitutive de cet exercice et sert de base aux deux autres moments que nous venons de citer. La lecture des critiques par le spectateur peut se situer en amont de la représentation. Le texte se voit alors attribuer une fonction incitatrice. L'absence de description contribue à dégrader cette fonction si l'on prend en compte l'intérêt du public pour la qualité de la

---

<sup>103</sup> Citons pour exemple GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, "Recherches", 1999.

danse dans les spectacles chorégraphiques. En faisant une impasse descriptive, dont il conviendrait également d'analyser les raisons, la critique est peut être à l'origine du désarroi, de l'incompréhension, voire de la désaffection de certains spectateurs face à des productions jetant sur le corps un regard inhabituel. Or, la critique n'a-t-elle pas également cette fonction d'explicitation aux yeux du public ?

Rationnelle enfin, notre démarche l'est par la finalité didactique qu'elle se donne. Proposer un outil descriptif permettra peut-être aux acteurs de la médiation artistique (critiques, programmeurs, enseignants...) d'explicitier auprès des spectateurs la partie corporelle d'une œuvre chorégraphique – ce qui, jusqu'à présent, justifiait cette appellation – et de situer la nature du travail de l'artiste sur ce matériau. Chercher à éclairer la place d'un corps vivant dans un spectacle de danse ne relève pas de l'analyse tautologique. Nous en voulons pour preuve que certains de ces spectacles ne semblent pas y faire apparaître ce que l'on pourrait appeler un corps qui danse, activité définie dans le dictionnaire Robert comme "Suite expressive de mouvements du corps exécutée selon un rythme, le plus souvent au son de musique et suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicite"<sup>104</sup>.

Ce faisant, notre projet dérivera sans doute du didactique vers le philosophique. Il pourrait alors contribuer à étendre la compréhension d'une démarche artistique singulière. L'identification de la dimension dansée venant se joindre à d'autres éléments, tels que l'étude scénographique, musicale, théâtrale, pour appréhender l'œuvre chorégraphique sous un angle plus large et développer ainsi sur elle un point de vue esthétique. Cette entreprise pourrait également nous amener à questionner ce que le terme danse signifie pour les artistes contemporains. Le déplacement d'intérêt que certains d'entre eux opèrent, en glissant brutalement ou insensiblement du mouvement vers la simple présence corporelle, voire sa disparition au profit d'un avatar visuel analogique ou numérique, pourrait nous faire apparaître leur démarche sous un jour moins énigmatique.

---

<sup>104</sup> ROBERT Paul, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Robert, 1987, p. 445.

La démarche que nous venons d'exposer nécessite un environnement théorique qui nous permettra de bâtir un cadre méthodologique de recherche. Avant de détailler les corpus et les référents que nous projetons d'utiliser, nous allons exposer la contextualisation de notre projet.

## IV. CADRE THEORIQUE

“ Les faits [...] sont chargés de théorie;  
ils sont aussi chargés de théorie  
que nous espérons nos théories chargées de faits. ”

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*.

### A. CONTEXTUALISATION

Au regard de la réflexion que mènent les théories de l'art, tout se passe comme si la danse en était restée au stade de l'aimable distraction qu'elle avait été pendant des siècles. Elle ne figure, on l'a vu, dans aucune histoire de l'art. Elle semble si peu être un support à la réflexion esthétique qu'elle n'est évoquée que d'une phrase dans un ouvrage de vulgarisation<sup>105</sup> et n'a fait l'objet que d'un seul numéro dans une revue d'esthétique réputée<sup>106</sup>. Et ce, nonobstant une réflexion théorique importante, quoique récente et confidentielle, menée par quelques spécialistes ; nous aurons l'occasion d'y revenir dans la délimitation de notre corpus.

Pourtant, la danse s'est développée au cours du XX<sup>e</sup> siècle en montrant qu'elle pouvait être autre chose qu'un divertissement. En faisant l'expérience de la rencontre avec les autres arts, Diaghilev et ses Ballets russes tentent vainement de sauver le ballet de la sclérose. Par ailleurs, creusant plus particulièrement l'aspect moteur de leur art, Martha Graham, Doris Humphrey et Mary Wigman, faisant de la respiration le pôle central de leurs recherches, aboutiront à des gestuelles différentes. Sur leurs traces, une autre génération de créateurs a poursuivi ses recherches dans des directions parfois fort divergentes, du symbolisme à l'abstraction. Et les années 50-60 ont ouvert de nouveaux

---

<sup>105</sup>JIMENEZ M., *op. cit.*, p. 427.

<sup>106</sup> Numéro spécial, il est vrai, consacré à la danse contemporaine : “ & la danse ”, *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, ed. Jean-Michel Place, 1992.

horizons à la recherche chorégraphique (utilisation des techniques cinématographiques, des effets d'éclairage...). Les gestuelles élaborées par les pionnières sont, petit à petit devenues des techniques codifiées, et on a assisté autant à une intégration de ces différentes techniques qu'à un éclatement des styles. Tout le monde travaille ou a travaillé, avec tout le monde ! Aujourd'hui, la danse revêt une multiplicité de formes nées de visions personnelles du sens de la danse dont il serait vain de vouloir dresser une liste exhaustive tant leur nombre est grand. Ces formes résistent au classement tant elles sont souvent à la frontière les unes des autres, à la frontière des autres arts scéniques (le théâtre par exemple), voire à la frontière de la danse même.

Suivant une logique historique et constitutive, c'est avec la musique que la danse a entretenu des relations privilégiées au point que, dans les représentations courantes, l'une ne puisse se concevoir sans l'autre. La danse, dans une perspective plus scénographique, a également tenté la rencontre avec les arts plastiques dès le début du siècle, ou avec le théâtre en Allemagne dans les années 70. Aujourd'hui " l'histoire des arts se poursuit en multipliant les genres et les arts " <sup>107</sup> et la danse, activité artistique, suit également cette évolution : l'utilisation des propriétés du corps dans les rapports de friction entre théâtre et états de corps chez Jan Lauwers <sup>108</sup>, de précipité (au sens chimique) chez Pina Bausch, d'abandon (où tout le monde est au service de tout le monde) comme chez Dominique Floch' et Emmanuelle Hyunh pour *Hourvari* (2000), d'immersion dans l'art nomade de Christine Quoiraud (*Corps / Paysage*, 1996-2001) <sup>109</sup>, ou d'appropriation mutuelle entre Hervé Robbe et Richard Deacon pour *Factory* (1993) <sup>110</sup>, nous interrogent sur la manière de concevoir le rôle du corps en danse. Depuis les années 80, la danse s'est désenclavée du point de vue culturel pour tenir aujourd'hui une place non négligeable dans les saisons des différentes structures de diffusion. Ce détour par la notion de programmation n'est pas neutre. Il contextualise de manière plus large le thème sur lequel nous souhaitons travailler, à savoir le corps dansant. Il s'agit en effet d'identifier ce à quoi l'on peut s'attendre lorsqu'on assiste à un spectacle dit " de danse ". Ce concept sera compris ici davantage en tant que médium (ce sur quoi porte l'activité de l'artiste) qu'en tant que média (c'est-à-dire dans ses

---

<sup>107</sup> ROCHLITZ R., *op. cit.*, p. 12.

<sup>108</sup> ADOLPHE Jean-Marc, " Jan Lauwers, théâtre de friction ", *Mouvement* n° 12, avril-juin 2001, 48-49.

<sup>109</sup> ADOLPHE J.-M., " Christine Quoiraud ", *idem*, 24-28.

<sup>110</sup> MULLER Carol, " Matières à danser ", *Danser* n° 198, avril 2001, 36-40.

relations aux autres éléments qui font qu'une proposition dansée peut se transformer en produit scénique, en œuvre chorégraphique).

Pour situer ce projet dans un contexte théorique, il nous faut donc quitter provisoirement les travaux relatifs à la danse pour nous tourner vers ceux consacrés à la réflexion esthétique. De ce fait, il nous faudra maintenir une vigilance épistémologique accrue : on connaît les difficultés de transposition des modèles, des raisonnements et des conclusions d'une discipline à l'autre. Considérons néanmoins que si la danse est un art, alors ce qu'énonce l'esthétique doit pouvoir être valable pour la danse comme pour les autres disciplines.

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'expérience artistique et esthétique se passe assez facilement de la notion de jugement de goût. Ce que l'on aime est jusqu'alors assez conforme à ce qu'édicte les règles du bon goût (c'est-à-dire ce que l'on doit aimer), règles énoncées par un ensemble de consommateurs autorisés de l'art composé des mécènes, de l'église ou de la grande bourgeoisie. Jusque là il n'apparaît donc pas nécessaire de comprendre ni d'évaluer les œuvres autrement. Il suffit de respecter et de perpétuer une tradition depuis longtemps établie. " L'esthétique, qui est la science de l'art, n'a donc pas, comme on se l'imagine dans certaines conceptions scolaires, pour fonction de définir l'art une fois pour toute et d'en tisser la trame conceptuelle de manière à couvrir tout le champ de cette science "<sup>111</sup>. Les certitudes de l'ancien bon goût sont aujourd'hui ébranlées. Elles reposaient en grande partie sur des traditions qui nous paraissent désormais grevées de préjugés. Aujourd'hui, la fonction d'explication définitive est d'autant moins dévolue à l'esthétique que la modernité a rendu l'état des lieux plus complexe encore. Théories et pratiques artistiques contemporaines ont fini par se mêler, contribuant à considérer " l'art comme (un) champ de bataille "<sup>112</sup>. Et étudier les différentes théories de l'art ne permet pas de se forger de certitude : phénoménologie, psychanalyse, marxisme ou structuralisme nous offrent autant de lectures intéressantes mais partielles sinon partiales<sup>113</sup>. Or :

---

<sup>111</sup> CROCE Benedetto, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 56.

<sup>112</sup> CHALUMEAU Jean-Luc, *Lectures de l'art*, Paris, Chêne, 1991, p. 111.

<sup>113</sup> CHALUMEAU Jean-Luc, *Les théories de l'art*, Paris, Vuibert, coll. Idées et références, 1997.

“ on n’autorise plus aucun dogme à énoncer ce que devrait ou pourrait être l’art. Ces théories prescriptives apparaissent aujourd’hui étroites et relatives [...]. Nos jugements en matière d’art sont devenus moins sûrs et plus intellectualisés ”<sup>114</sup>.

Nous n’avons, bien sûr, aucune prétention à ériger nos réflexions en théorie de l’art. Mais nous n’en demeurons pas moins confrontés, si modeste soit notre démarche, à la recherche d’une pertinence face à des pratiques en perpétuel changement. Rendre plus scientifique le champ de l’esthétique, c’est utiliser les données rationnelles pour sous-tendre un discours fournissant des éléments de réflexion et de compréhension des phénomènes artistiques. Nous avons évoqué en introduction comment notre souci initial d’inclure la danse parmi les arts n’étaient pas allés de soi d’un point de vue théorique. Rassurés par la lecture de Danto, il nous a fallu cependant rester constamment vigilant sur la transposition possible de la pensée des auteurs que nous avons lus et qui n’ont pas toujours pris la peine, loin s’en faut, de signaler qu’ils incluaient la danse dans le monde de l’art.

“ Si l’analyse critique de la notion d’art est un préalable pour accéder à la compréhension des conduites esthétiques, c’est parce que ne pas faire la distinction entre artistique et esthétique nous condamne à une confusion entre ce qui revient à l’œuvre et ce qui est dû à la relation que nous entretenons avec elle ”<sup>115</sup>.

Pour opérer la distinction dont parle Schaeffer et orienter la construction d’un cadre théorique, il nous faut examiner les différentes conceptions esthétiques. Un des soucis du discours de l’esthétique contemporaine consiste en la situation de l’art dans notre vie. Cette assertion sous-entend qu’on ne peut réfléchir sur ces notions en dehors de la relation entre l’œuvre et celui qui la fréquente.

Sur la nature de cette relation peuvent être distinguées différentes conceptions. Les esthétiques “ normatives ”<sup>116</sup>, tout d’abord, sont caractérisées par le fait qu’elles minimisent le rôle du sujet récepteur. Pour Hegel, Heidegger ou Adorno, l’œuvre

---

<sup>114</sup> ROCHLITZ R., *op. cit.*, pp. 23 et 155.

<sup>115</sup> SCHAEFFER J.-M., *op. cit.*, p. 15.

<sup>116</sup> ROCHLITZ R., *op. cit.*, p. 57.



présente un contenu que le récepteur se contente de déchiffrer. L'esthétique de Nelson Goodman<sup>117</sup>, quant à elle, pourrait être qualifiée " d'objectiviste " quant aux contenus qui sont déchiffrés dans l'œuvre. Cette conception part d'un modèle relativement similaire où le récepteur s'efforce d'interpréter le contenu aussi correctement que possible. Cette interprétation réalise la référence, elle n'appelle aucune réflexion ni sur le statut du récepteur, ni sur la présence d'un débat critique. On peut également reconnaître que c'est en libérant les perceptions de leur charge subjective et psychologique pour les consacrer à l'étude des propriétés et des qualités objectives possédées et exprimées par une œuvre, que les émotions, en fonctionnant de manière cognitive, deviendront des moyens de connaissance<sup>118</sup>. C'est en ce sens que nous partageons la conception selon laquelle l'art peut être objet de connaissance. C'est la raison pour laquelle nous avons fait figurer une citation extraite de *Manières de faire des mondes*<sup>119</sup> en exergue de cette partie théorique. Cette connaissance repose sur notre capacité à discerner en quoi l'œuvre est un système symbolique et comprendre comment fonctionne ce système de symboles.

Enfin, on peut qualifier " d'empiriste " la conception de l'esthétique qui observe et décrit à la fois les objets et les comportements du sujet<sup>120</sup>. Dans *Petite apologie de l'esthétique*, Jauss montre comment la réflexion esthétique, de Platon à Adorno en passant par Rousseau, s'est toujours inscrite dans une tradition allant contre la notion de plaisir, de jouissance et d'identification, apanage de la fréquentation bourgeoise de l'art. Il faut attendre Bertold Brecht et son " théâtre épique " <sup>121</sup> aux fortes aspirations militantes pour qu'on tienne compte de l'effet produit et des conditions de réception d'une œuvre. L'esthétique de la réception refuse l'attitude ascétique de ces théories de l'art. Pour elle, l'œuvre n'existe et ne dure qu'avec la complicité active de ses publics successifs. Ainsi, " la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition " <sup>122</sup>. Nous nous sentons donc à la fois proche de Jauss dans

---

<sup>117</sup> GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1968.

<sup>118</sup> JIMENEZ M., *op. cit.*, p. 405.

<sup>119</sup> GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

<sup>120</sup> GENETTE G., *L'oeuvre de l'art*, *op. cit.*

<sup>121</sup> LISTA Giovanni, *La scène moderne*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 16.

<sup>122</sup> JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 123-157.

la définition de l'empathie qui lie le spectateur au danseur (dans ce contexte, nous pensons plutôt notre travail comme s'attachant à décrypter, sans passer par la psychosociologie<sup>123</sup>, le fonctionnement de l'inclination du spectateur pour tel ou tel type de danse, de la démarche théorique de Goodman, pour le traitement de l'axe critique, et de la conception de Genette, avec laquelle nous nous sentons des affinités pour éclairer notre projet.

Peut-on développer un discours esthétique sur des œuvres (qui ne sont pas des objets !) sur une base éphémère, intangible, sur une perception impermanente ? Créer une œuvre, dans de nombreux cas, relève d'un double processus. Processus abstrait, d'une part, car l'œuvre est avant tout une interpellation, où de l'imaginaire de l'artiste se cristallise sur un concept, une idée, un thème ou une vision du monde. Processus concret d'autre part, car la procédure donne lieu à la création d'un objet, d'une chose qui s'offre à la perception.

En danse, la distinction entre l'œuvre et son habitacle semble être analogue à la distinction faite en musique (encore que celle-ci soit écrite et possède de ce fait une forme plus précise, même si elle peut ensuite être interprétée de différentes manières en fonction de la lecture que l'on en fait). Danto montre qu'en musique l'œuvre est instituée par son interprétation. L'objet - habitacle (ici, la partition ou en danse la trace mnésique de la chorégraphie chez l'interprète) est un objet neutre : " on ne la voit pas comme une œuvre d'art »<sup>124</sup>. En danse, le problème est plus délicat : peu de pièces sont notées<sup>125</sup> et il semble, d'après les expériences relatées par les différentes tentatives telles que l'expérience des Carnets Bagouet, que la reprise d'une pièce chorégraphique ne puisse réellement se faire que par l'intermédiaire des interprètes initiaux.

La danse est un art vivant, nous concevons difficilement son existence en dehors de sa représentation scénique. C'est à partir de ce constat que nous voudrions montrer la relation forte entre l'énonciation faite par le danseur et la réception du spectateur à

---

<sup>123</sup> Jauss mentionne que les théories de l'art ne se mettent à fonctionner qu'une fois l'activité de contemplation passée, laissant cette phase initiale à la psychologie qui ne s'y intéresse guère. On peut cependant citer, dans ce domaine de la psychologie de l'art et de l'esthétique, les travaux de Robert Francès, Marilou Bruchon-Schweitzer ou encore Jean Maisonneuve dans ce domaine de la psychologie de l'art et de l'esthétique.

<sup>124</sup> Danto A., *op. cit.*, p. 196.

<sup>125</sup> Voir le paragraphe rédigé en introduction à propos de la reproduction.

travers le concept d'empathie motrice. Notre démarche nous amène donc à emprunter à deux reprises une conception subjectiviste et contingente : celle du spectateur d'abord, qui émet un avis avec sa subjectivité et les quelques éléments cognitifs dont il dispose et celle du critique d'autre part, qui possède un bagage cognitif plus important et qui s'efforce de mettre en relation connaissances et expérience dans une structure intelligible. Le discours idéologique, la prise de position politique, la critique ésotérique, allégorique, métaphorique ne sont certes pas dénués de valeur littéraire ou poétique. Mais ils rendent d'un discours de réception plutôt que de l'objet lui-même, ou des processus dont ils sont l'émanation. C'est peut-être ce qui tend à rendre majoritaire les approches historiques, à défaut d'utilisation ou de mise à disposition d'outils conceptuels pertinents pour rendre compte, par exemple, de l'utilisation du matériau.

Dans la partie de notre questionnement qui souhaite mettre à jour des éléments de lecture du corps, nous pourrions construire un aspect plus objectif, aspect auquel d'autres formes de connaissances peuvent s'adjoindre telle que l'approche historique. Pour nous, il n'y a donc pas contradiction dans la mise en relation d'une réception (qu'elle soit critique et professionnelle ou plus implicite et subjective, quand il s'agit du simple spectateur) avec une démarche plus rationnelle d'analyse d'une partie du contenu de l'œuvre (en l'occurrence l'exploitation des propriétés corporelles). D'ailleurs, une distinction tranchée entre les deux démarches ne peut guère se concevoir<sup>126</sup>. De même, la connaissance de l'objet d'art passe par l'enquête archéologique sur l'objet même en même temps que sur la re-création esthétique de celui qui s'y intéresse. Ces deux domaines sont interdépendants<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup>ROCHLITZ R., *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>127</sup>PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essai sur les arts visuels*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 41 et 253.

## B. METHODOLOGIE

“ L’ordre est un facteur de compréhension. Encore faut-il qu’il corresponde à quelque chose et qu’il reste stable [...]. Car peu d’artistes aujourd’hui (et c’est un facteur de la contemporanéité) se réclament de mouvements nommément désignés ”<sup>128</sup>. Or nommer, identifier, reconnaître, classer... permet de savoir quoi faire d’objets hybrides que l’on pressent appartenir à la catégorie de l’art mais qui, en l’absence de preuve, se révèlent encombrants. Nous avons également et paradoxalement conscience de la vanité de toute classification dans un monde en mouvement. “ La théorie des boîtes ” a deux types d’adhérents : d’un côté, ceux qui créent les boîtes en fonction des objets qu’ils ont à y ranger, et d’autres part, ceux qui découvrent la nature des objets afin de créer les boîtes appropriées<sup>129</sup>. Face à la relativité des classifications, l’impermanence des œuvres du spectacle vivant (que ne remplacent pas les vidéodanses qui sont des œuvres d’une autre nature), à quels outils conceptuels pouvons-nous faire appel pour esquisser une esthétique de la danse ?

Le corps tel qu’il est utilisé dans certaines œuvres fait apparaître la présence, voire l’image du corps tout court plutôt qu’un corps dansant, y compris chez des artistes qui se définissent comme des chorégraphes. On peut alors se demander si ces jeunes créateurs, tels que Xavier Le Roy, Jérôme Bel ou La Ribot ne sont pas davantage des artistes conceptuels que des danseurs. Déjà dans *Pélican*, une performance de 1967, sur une patinoire de Washington, Robert Rauschenberg et Alex Hay évoluaient en patin à roulettes pendant que Carolyn Carlson faisait des pointes<sup>130</sup>. Où fixer la limite entre la performance mettant en jeu les corps et la danse ? Dans ce trio, les patineurs dansent-ils moins que la danseuse ? Leur prestation est-elle d’un ordre différent ? Les frontières entre les genres sont floues et on peut légitimement se demander si les délimiter a encore un sens.

---

<sup>128</sup> CAUQUELIN A., *op.cit.*, pp. 9-10.

<sup>129</sup> *Id.*, pp. 143-144.

<sup>130</sup> GOLDBERG Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 135.

Dans ces conditions, quel outil utiliser pour étudier ces phénomènes ? Comment recenser les formes hybrides qui questionnent le corps dansant ? Les classifications esthétiques traditionnelles ne fournissent pas de modèles sur ce sujet. Tout au plus trouve-t-on des principes qui expliquent qu'un cadre de référence appartient davantage à un système de description qu'à ce qui est décrit. Ainsi pour Goodman, les deux descriptions suivantes relatives au même monde ont une validité équivalente : “ Dans le cadre de référence A, le soleil se meut toujours (il fait ici allusion à ce qui peut être perçu visuellement par un terrien) [...]. Dans le cadre de référence B, le soleil ne se meut jamais<sup>131</sup> ” (c'est le cas de l'héliocentrisme). Toute description est donc limitée par la manière de décrire et le cadre de référence choisi.

Ces remarques nous permettent de relativiser la description perceptive, d'adopter une forme d'humilité à l'égard de ce que nous observerons. Elles nous incitent quand même à adopter un cadre de référence qu'il nous faut énoncer clairement, car ce qui est valable pour la description du système solaire chez Goodman (il en dit autant d'une Renaissance des arts<sup>132</sup>) l'est également pour la danse. En effet, on peut faire d'un mouvement dansé :

- une description technique : on utilise alors le vocabulaire classique : le danseur est en sixième position.
- une description anatomique : le corps est à l'aplomb, cette position d'équilibre est obtenue par trois appuis sur chaque pied, le calcanéum et le premier et cinquième métatarse de chaque pied.
- une description fonctionnelle : cette position permet d'élargir à son maximum le polygone de sustentation et d'assurer ainsi une large zone d'équilibre à partir de laquelle on peut bâtir des attitudes.
- une description poétique ou métaphorique : dans cette position, le danseur adopte une attitude de disponibilité, de neutralité ou laisse transparaître un état, selon son orientation par rapport au public.

Lequel de ces points de vue (tous aussi légitimes) est le plus apte à rendre compte de ce qui se déroule ? Dans quel cadre ? Et pour quel type de public ?

---

<sup>131</sup> GOODMAN N., *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 10.

<sup>132</sup> *Id.*, p. 133.

On l'a vu, notre préférence va à la description fonctionnelle. Cette description ne rend pas compte de la totalité de l'univers qu'elle appréhende. Par exemple, la description fonctionnelle s'inscrit dans l'univers de la pédagogie, mais elle n'exclut pas pour autant, et pour le même mouvement, l'existence d'une description ayant pour cadre un univers voisin (la description anatomique relève, par exemple, du domaine de la formation de l'enseignant) ou d'un univers plus lointain (celui de la critique, par exemple, qui peut être davantage porté à décrire ce mouvement à travers ce qu'il suggère pour celui qui le regarde). Par conséquent, la description ne rend compte que partiellement de l'univers décrit, mais il peut en constituer un trait dominant. Ainsi, le langage métaphorique est-il un outil dominant de l'univers de la réception des œuvres, alors que le langage anatomique est un outil dominant de l'univers scientifique.

Il nous faudra également porter notre vigilance sur le sens des recherches. Certains défendent l'idée qu'il est difficile de penser d'en haut, c'est-à-dire de formuler des théories qu'il faut ensuite conduire à la rencontre des œuvres. Cette façon de voir condamne toute théorie spéculative de l'art. Pourtant certains des représentants de cette théorie, tels qu'Adorno, ont su fonder des analyses techniciennes dans le domaine musical, et ont ainsi fait émerger d'en bas concepts et théories, fait justement remarquer Jimenez, lui-même spécialiste et traducteur de l'esthéticien allemand<sup>133</sup>. Notre vigilance s'exercera donc sur le sens des recherches, mais également sur leur portée :

“Toute compréhension scientifiquement contrôlable inclut avec nécessité la reconnaissance de ses propres limites : cette maxime de l'esthétique de la réception s'applique à la réception des œuvres du présent aussi bien que celles du passé”<sup>134</sup>.

Cette portée sera dépendante de la qualité du cadre construit. Ce cadre d'analyse n'a été qu'esquissé. Il nous paraît donc judicieux d'indiquer que ce sont les différents corpus sur lesquels nous comptons travailler qui nous permettront d'améliorer son élaboration.

---

<sup>133</sup> JIMENEZ M., *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>134</sup> JAUSS H.-R., *op. cit.*, p. 251.

## C. CORPUS

Nous avons d'abord émis l'hypothèse que l'empathie qui liait le spectateur à la danse présentait un caractère moteur, et qu'elle se fondait en partie sur la notion de *méta-kinesïs*. Dans le cadre d'une extension de ce travail de recherche, nous nous proposons de la vérifier en étudiant trois types de textes.

Des textes émanant du champ des sciences humaines, tout d'abord, et notamment l'anthropologie et la sociologie. En effet, les jugements partagés unanimement ne peuvent être expliqués seulement par une conjonction hasardeuse. Cette manière commune d'évaluer esthétiquement et artistiquement trouve aussi sa raison dans des fondements anthropologiques communs<sup>135</sup>. Par ailleurs, les membres d'une même culture peuvent être amenés à privilégier certaines œuvres. Peut-on pour autant parler de critères communs quand aucun d'entre eux n'est déterminant pour justifier un jugement artistique ? Du moins peut-on remarquer que leur présence est nécessaire. Concernant la danse, cette démarche est illustrée par la mise à jour des discours de réception du spectacle dansé<sup>136</sup>.

Des textes émanant du champ psychanalytique<sup>137</sup> ensuite, car c'est peut être l'identification à la personne (et / ou au personnage) qu'on peut désigner sous le terme d'empathie. Il y a là une forme d'explication quasi psychanalytique où le spectacle permet de vivre fictivement des passions ou assumer des envies de manière inoffensive et par procuration, en déléguant à l'acteur ou au danseur les possibilités d'action.

Nous examinerons aussi des textes émanant du champ d'étude que la danse a elle-même créé. Dans ses aspects historiques<sup>138</sup>, car si cette hypothèse se vérifie en danse, elle a déjà dû être identifiée par ceux qui se sont penchés sur son histoire en tant qu'art

---

<sup>135</sup> DURAND G., *op. cit.*

<sup>136</sup> GUY J.-M., *op.cit.*

<sup>137</sup> LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre : étude pour la danse*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1978 et SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1995.

<sup>138</sup> MARTIN John, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, coll. L'art de la danse, 1991.

scénique. Dans ses aspects didactiques<sup>139</sup> puisque ce champ nous a amené à jeter les bases de notre cadre d'analyse.

Enfin, l'hypothèse pourra être vérifiée sur le plan littéraire car, que ce soit dans le cadre de l'essai ou de la critique, si cette dimension est constitutive de l'attention pour la danse, les auteurs qui se sont intéressés à cet art tels que Valéry<sup>140</sup>, Mallarmé<sup>141</sup> ou encore Bachelard en auront fait mention.

Nous avons également à compléter notre étude du discours sur la danse. Les textes critiques rendant compte de la danse comme produit d'une démarche créative nous servira de corpus. Nous avons montré combien les traits descriptifs des ouvrages généralistes étaient rares, épars, fragmentaires et sans cadre sous-jacent. Une étude complémentaire des textes issus de la critique s'impose pour confirmer cette tendance. Ces textes pourraient être issus des revues à vocation critique telles que *Art Press*, *Mouvement*, *Nouvelles de danse*, *Les Saisons de la danse*, *Marsyas* ou des périodiques tels que *Le Monde* et *Libération* qui présentent une activité critique régulière. Enfin, des études telles que celles de Claudine Guerrier<sup>142</sup> ou d'Eliane Béranger<sup>143</sup> sur les relations entre presse et danse contemporaine peuvent nous permettre de mieux cerner les motivations des critiques.

Le cadre d'analyse demandera également à être spécifié. L'étude plus poussée des cadres de compréhension du mouvement dansé (Rudolph Von Laban<sup>144</sup>, Jacqueline Robinson<sup>145</sup>, Odile Rouquet<sup>146</sup>, mais aussi Marielle Cadopi<sup>147</sup> ou Alain Berthoz<sup>148</sup>) devraient nous permettre de préciser celui que nous avons proposé, et notamment autour

---

<sup>139</sup> PEIX-ARGUEL Mireille, *Danse et enseignement, quel corps ?*, Paris, Vigot, 1980 et *Danse - le corps enjeu*, op. cit.

<sup>140</sup> VALÉRY Paul, *L'Ame et la danse*, Paris, Gallimard, 1944.

<sup>141</sup> MALLARME Stéphane, "Divagations", in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La pléiade, 1992.

<sup>142</sup> GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

<sup>143</sup> BERANGER Eliane, *Influents, méconnus, bourgeons non éclos*, DEA d'esthétique, Université de Paris 8, 1997.

<sup>144</sup> LABAN Rudolph, *La maîtrise du mouvement*, op. cit. Et aussi HODGSON John & TRESTON-DUNLOP Valérie, *Introduction à l'œuvre de Rudolph Laban*, Arles, Actes Sud, 1991.

<sup>145</sup> ROBINSON Jacqueline, op. cit.

<sup>146</sup> ROUQUET Odile, *La tête aux pieds*, Pantin, Recherche en mouvement, 1991.

<sup>147</sup> CADOPI Marielle, *Apprentissage de la danse*, op. cit.

<sup>148</sup> BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.



de la notion de propriété. En effet, celle-ci nous semble être indissociable de la notion de fonction sur laquelle nous avons choisi de travailler, dans la mesure où elle la précise.

Dans un second temps, il nous faudra choisir les œuvres du répertoire contemporain susceptibles d'être partiellement ou totalement analysées. Nous pourrions d'ailleurs partir de celle que nous avons proposée puisque chacune d'entre elle fait l'objet d'une captation spectacle ou d'une réalisation en vidéo. En effet, analyser des œuvres suppose d'aller au delà des simples souvenirs de spectateur et il nous faudra toujours prospecter à partir des captations filmées ou des vidéodanses disponibles pour choisir les pièces sur lesquelles porteront d'autres analyses. Les vidéothèques des Centre Pompidou, de la Maison de la danse de Lyon et du Centre National du Cinéma constitueront le champ de nos premières investigations. Les œuvres qui serviront de base à l'analyse se valent par principe. C'est l'éclectisme qui, ici, est prioritaire : plus le spectre des spectacles est large, plus on pourra préciser la typologie en limitant le risque d'oublier un type particulier de démarche d'utilisation du corps. En l'état de la recherche, il est prématuré d'en préciser les limites.

Enfin, si ce travail d'analyse devait aboutir à une forme de typologie, le cadre conceptuel proposé devrait être confronté aux procédures utilisées dans les démarches qui questionnent le corps, non plus sous l'angle du mouvement, mais sous ceux de la présence, de l'avatar ou même de l'absence. Univers sur lesquels, dans le sillage de l'artiste, le chercheur se doit de réfléchir. Ici, encore, un recensement et un choix devra être opéré n'excluant aucune forme d'expression artistique. Nous n'avons pas encore recensé les œuvres contemporaines emblématiques de ces nouvelles tendances. L'étude d'un certain nombre d'entre elles ainsi que les textes produits par les revues qui s'attachent à ces recherches (*Nouvelles de danse, Mouvement...*) pourront nous permettre d'esquisser les traits d'un nouveau paysage chorégraphique ou de nouveaux genres dont la danse aurait été à l'origine. Le modèle de lecture de ce paysage pourrait s'élaborer à partir de la lecture de Geneviève Mordant<sup>149</sup> qui pose la question de la consistance et de la matière de la danse, et que l'on pourra comparer à Laurence Louppe qui parle d'intensité et de poids comme facteur de musicalité du mouvement.

---

<sup>149</sup> MORDANT Geneviève in BRUNI Ciro, *op. cit.*, 403-407.



## V. CONCLUSION

“ Dresseurs de mots, de couleurs, de formes [...].  
Pour elle, ils ont besogné [...] comme des forçats.  
Jusqu'à ce que le boulet du travail ait l'air d'un ballon d'enfant.  
Tous ont inventé de drôles de machines [...]  
toujours trop lourdes à leurs yeux pour décoller,  
aller toucher le soleil, ou au moins  
connaître la grâce du vol qui y mène ”

Claude-Henri Buffard, “ *Ce soir au dessus de vous...* ”

C'est à propos de la volière Dromesko, mais dans un hommage général, que Buffard écrit comment la légèreté est l'obsession de tous les artistes. Après ces lignes poétiques, il devient difficile de plaquer un vocabulaire rationnel sur les pratiques de l'art. Nous l'avons dit en introduction, les danseurs écrivent aussi. “ Ils inventent des métaphores flottantes, dont la beauté se doit de demeurer approximative et relative à une entreprise esthétique singulière ”<sup>150</sup>. Mais la recherche a également ses contraintes, parmi lesquelles la rigueur, qui ne peuvent se satisfaire du langage métaphorique. Ecrire sur la danse n'est donc jamais chose facile, sans doute aussi parce qu'elle est un art du mouvement et de l'instant et qu'elle présente, de ce fait, un caractère insaisissable. L'idée peut sembler banale mais elle n'en constitue pas moins un réel obstacle à l'expression de la pensée. La difficulté s'accroît encore dès lors que l'on choisit le corps, notion multi - référencée par excellence, comme paradigme.

C'est pourtant à ce sujet que nous souhaitons nous atteler afin de montrer que, dans le domaine de la danse comme dans les autres arts, la conduite esthétique n'est pas une contemplation extatique communiquant de manière intuitive l'essence des objets livrés à

---

<sup>150</sup> LOUPPE L., “ Quand les danseurs écrivent ”, *op. cit.*, p. 20.

notre regard. Elle n'est pas une empathie indifférenciée. Elle est une activité. Sa richesse est dépendante de celle de notre relation cognitive à l'œuvre, relation que nous voudrions contribuer à éclaircir.

Ce travail pourrait passer pour une simple tentative d'objectivation de l'utilisation du corps en danse. Il ne constitue pas en soi une esthétique du mouvement, mais pourrait aspirer à y contribuer, nous y reviendrons. Il constitue un modèle de lecture du corps dans la danse contemporaine, et pas seulement une grille d'analyse du mouvement. Ce dernier terme est à comprendre doublement ici : le mouvement a jusqu'ici défini la danse, mais il ne semble plus être l'unique paradigme. Le mouvement est également synonyme d'évolution des nouveaux processus à l'œuvre dans les démarches contemporaines. Certains chorégraphes abandonnent, non seulement le mouvement, mais aussi certaines manifestations concrètes de la corporalité. Le cinéma, par exemple, fait l'objet d'interrogations multiples : alternances narratives comme chez Wim Vandekeybus (*In spite of Wishing and Wanting*, 1999), multiplication des points de vue chez José Montalvo (*Dans le jardin Io Io Ito Ito*, 1999) ou encore effets de sens comme chez Edouard Lock (2, 1995). D'autres technologies permettent aujourd'hui de confronter de manière différente la danse à ses spectateurs. De nombreux chorégraphes, au delà de la captation de spectacle, ont créé pour le support audiovisuel : on pense par exemple à Bouvier - Obadia (*La chambre, l'Etreinte*, 1987), à Découflé (*Codex*, 1987 ou *Abracadabra*, 1998) ou Vandekeybus (*Roseland*, 1991). Leurs démarches annoncent une forme de disparition du corps. Cette tendance nous incite à nous poser la question de nos critères esthétiques, à mesurer notre attachement à cette forme, à la rechercher dans les formes d'art naissantes. Cette dimension nous paraît constituer un enjeu primordial dans la relation de l'artiste au public.

Ce travail ne vise pas une classification des pièces dans un registre visant à exclure de la danse certaines d'entre elles : la problématique de l'excommunication, qui tient davantage de la mode que de la recherche, ne nous concerne pas. L'évolution des arts voue d'emblée cette démarche est à l'échec. Chaque élément qui la compose et qu'on pourrait épuiser de manière descriptive (voire classer dans des genres antérieurs), ne signifie pas que l'œuvre qui en constitue une synthèse originale soit réductible à l'une des ses catégories<sup>151</sup>. De plus, l'histoire de l'art montre que la notion de revirement existe : la fin des années 60 a vu resurgir les idéaux avant-gardistes des années 20,

même si, pour des raisons économiques et sociales (montée en puissance de la société de consommation et de la civilisation des loisirs), ce radicalisme a partiellement échoué. Dans certaines formes artistiques, il refait surface aujourd'hui et nous incite à relever de nouveau le défi de la compréhension des phénomènes artistiques à l'œuvre, et de l'interprétation des œuvres produites aujourd'hui.

Si notre recherche ne tend pas à l'exclusion des œuvres sans mouvement du genre danse, elle cherche en revanche à comprendre en quoi elles peuvent en faire partie. En effet, nous adhérons à l'idée selon laquelle " aucun critère ou paramètre [...] - obtenu par induction à partir des pratiques évaluatives effectives - n'est applicable tel quel pour appliquer un jugement positif ou négatif, car il n'existe pas en art de règle universelle à laquelle une œuvre doit être conforme pour être réussie " <sup>152</sup>. L'évaluation de ces œuvres est difficile car on ne dispose guère du recul nécessaire permettant la décantation des jugements. On en ignore également les conséquences et la portée : ainsi, lorsque Bill T. Jones utilise l'hologramme (*Last Night on Earth*, 1992), et que d'autres ont recours aux nouvelles technologies comme Didier et Magali Mulleras (projet *Miniatures* pour le web en 1998) ou Norbert Corsino, qui mêle corps réels et virtuels dans ses compositions (*Traversées*, 1996), assiste-t-on à une mise en danger de la catégorie danse, telle que la circonscrivent les représentations communes, ou aux prémises de nouvelles formes d'art et d'appréhension du corps ? Se trouve-t-on face à des effets de mode ou à la naissance de nouveaux genres artistiques ? Ces questions, parmi d'autres, nous incitent à faire vœu d'humilité et nous fait nous cantonner, dans l'immédiat, à l'aspect descriptif. Et ce d'autant plus que ces démarches n'empêchent aucunement d'autres artistes de poursuivre le questionnement formel né de la danse des années quatre-vingt, à l'image de certains peintres continuant de questionner la figuration.

Cette étude, au delà de l'élaboration d'un discours technique, se tourne également vers l'esthétique et pourrait se réclamer, toute proportion gardée, de la démarche d'Adorno, telle que la définit Anne Boissière, c'est-à-dire " une *esthétique du concret* [...] se construisant nécessairement par rapport aux œuvres " <sup>153</sup>. Sans doute le dépassement de l'alternative entre technique et philosophie ne va-t-il pas de soi : les deux démarches peuvent être jugées réciproquement incomplètes par les spécialistes des

---

<sup>151</sup> CASSIRER Ernst, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Cerf, 1995.

<sup>152</sup> ROCHLITZ R., *op. cit.*, p. 181.

<sup>153</sup> BOISSIERE Anne, " Du statut philosophique des analyses musicales d'Adorno ", in *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997, p. 154.

deux domaines. Pourtant l'esthétique n'a-t-elle pas à voir, simultanément et par nature, avec ce qui se fait en matière d'art et ce qui peut s'en penser ? L'objectif d'une prolongation de cette recherche est donc double.

D'une part, esquisser des généalogies à travers l'utilisation du matériau et, partant, de dresser une cartographie des statuts du corps dans la danse. Ces statuts, selon nous, ne sont pas tant des catégories d'utilisation du médium - corps dans la réalisation des œuvres chorégraphiques, que des repères permettant d'appréhender dans quelle direction se déploie l'imaginaire qui préside à l'élaboration de la danse, comme à la réception de celle-ci par le spectateur. Ici encore, on retrouve une conception adornienne, celle du matériau, qui permet de penser d'en bas, à partir des procédures auxquelles l'artiste est confronté<sup>154</sup>.

D'autre part, nous voudrions contribuer à esquisser, à travers ces repérages, une esthétique de la danse contemporaine. Est-il possible de capter une partie de ce qui fait sens aujourd'hui dans le besoin qu'on les uns d'exposer le corps et le désir qu'ont les autres de le contempler ? Étudié ici pour ses propriétés en tant qu'instrument, le corps – il faut le rappeler - n'est qu'un support de la création. L'objet chorégraphique est autrement plus complexe : il offre l'aspect syncrétique des interrelations entre des éléments hétérogènes autres que le matériau corporel, même si ces éléments offrent dans l'œuvre un fort degré de cohérence. Cette complexité voue, nous semble-t-il, toute tentative analytique globale à l'échec. Notre démarche s'inscrit donc davantage dans la mise à jour d'une esthétique du corps en tant que matériau chez les chorégraphes qu'une esthétique de leur œuvre chorégraphique.

La conclusion d'un tel exercice ne peut être qu'une ouverture. Nous serions tentés d'achever cette conclusion en partageant l'idée selon laquelle "l'esthétique est fréquemment restée discrète avec l'art en train de se faire"<sup>155</sup>. Lorsque nous avons entrepris notre réflexion, cette discrétion suggérait un chemin à emprunter. En conclusion de ce travail, cette réserve devient un argument justifiant l'exploration plus avant du champ ainsi découvert. Cette perspective, inscrite dans le cadre d'études doctorales devient, on le devine aisément, un important facteur de motivation.

---

<sup>154</sup> BOISSIERE Anne, "L'interprétation, critique de la synthèse des arts par Adorno" in CAULLIER Joëlle (sld.), *La synthèse des arts*, Lille, Cahiers de la maison de la recherche, coll. Ateliers n° 16, 1998, p. 62.

<sup>155</sup> JIMENEZ M., *op. cit.*, p. 12.

## VI. BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES ET ARTICLES GENERAUX SUR L'ART ET LES ARTS

- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville Press, 1993.
- BATTEUX Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Dunan, 1946.
- BOISSIERE Anne (sld.), *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997.
- CASSIRER Ernst, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Cerf, 1995.
- CAULLIER Joëlle (sld.), *La synthèse des arts*, Lille, Cahiers de la maison de la recherche, coll. Ateliers n° 16, 1998.
- CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1996.
- CENA Olivier, " Art contemporain : le grand bazar ", *Télérama*, hors-série n° 40, 1992.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *Les théories de l'art*, Paris, Vuibert, coll. Idées et références, 1997.
- *Lectures de l'art*, Paris, Chêne, 1991.
- CROCE Benedetto, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tome 1, Paris, PUF, 1992.
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- GENETTE Gérard, La clé de Sancho, *Poétique* n° 101, 1995.
- (sld.) *L'œuvre de l'art*, tome 1 : *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, coll. Poétique, 1994.
- (sld.) *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1992.
- GOLDBERG Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.
- GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1968.
- *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

- et ELGIN Catherine, *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, Paris, L'éclat, coll. Tiré à part, 1990.
- HUYSMAN Denis, *L'esthétique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 12<sup>e</sup> édition, 1994.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1999.
- LISTA Giovanni, *La scène moderne*, Arles, Actes Sud, 1997.
- LORIES Danielle (sld.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. Méridiens, 1988.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MALLARME Stéphane, "Divagations", in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La pléiade, 1992.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHAUD Yves, *L'art contemporain*, Paris, La documentation française, Dossier n° 8004, 1998.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, coll. Médiations, 1994.
- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essai sur les arts visuels*, Gallimard, Paris, 1967.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1989.
- ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai, esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1998.
- SCHAEFFER Jean Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1996.
- SEEL Martin, *L'art de diviser*, Paris, Armand Colin, 1992.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999.
- STEINER George, *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1991.
- VALERY Paul, *L'Ame et la danse*, Paris, Gallimard, 1944.



#### **OUVRAGES GENERAUX TRAITANT DU CORPS**

- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, coll. Corps et culture, 1976.
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- CHALANSET Anne (sld.), *Légèreté, corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 1996.
- DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La différence, 1985.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1995.

#### **OUVRAGES GENERAUX SUR LA DANSE**

- BRUNI Ciro (sld.), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993.
- CHOPLIN Antoine et KUYPERS Patricia, *Ellipses : témoignages sur une décennie de danse*, Lille, Danse à Lille, 1993.
- CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- Collectif, “ & la danse ”, *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, ed. Jean-Michel Place, 1992.
- GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1995.
- GUY Jean-Michel, *Les publics de la danse*, Nancy, La documentation française, 1991.
- HODGSON John et TRESTON-DUNLOP Valérie, *Introduction à l'œuvre de Rudolph Laban*, Arles, Actes Sud, 1991.
- LE MOAL Philippe (sld.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.
- LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre : étude pour la danse*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1978
- KOENIG John Franklin, *La danse contemporaine*, Paris, Fayard, 1980.
- MARTIN John, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, coll. L'art de la danse, 1991.

#### **OUVRAGES SPECIALISES, ARTICLES ET RECHERCHES EN DANSE**

- ARGUEL Mireille (sld.), *Danse le corps enjeu*, Paris, PUF, coll. Pratiques corporelles, 1992.
- ASLAN Odette (sld.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994.

- BERANGER Eliane, *Influents, méconnus, bourgeois non éclos*, DEA d'esthétique, Université de Paris 8, 1998.
- BORDIER Georgette, *Anatomie appliquée à la danse*, Paris, Amphora, 1992.
- CADOPI Marielle et BONNERY Andrée, *Apprentissage de la danse*, Joinville-le-Pont, Actio, 1990.
- CHALLET-HAAS Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique*, Paris, Amphora, 1983.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.
- FOSTER Susan, *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 1999.
- GODART Hubert : " Le déséquilibre fondateur ", *Art Press*, hors-série n° 13, 1992, 137-143.
- " A propos des théories sur le mouvement ", *Marsyas* n° 16, décembre 1990, 19-23.
  - " Proposition pour une lecture du corps ", *Bulletin du CNDC d'Angers* n° 6, avril 1990, 8-10, et n° 7, juillet 1990, 18-20.
  - " L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur ", in *Balises* n°1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, 2001, 77-103.
- GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- GUISGAND Philippe, *Motivations et représentations de danseurs de rue d'une ville de la région Nord*, Mémoire de maîtrise, Université Droit et Santé, Lille 2, 1994.
- et TRIBALAT Thierry, *Danser au lycée*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- HUTCHINSON-GUEST Ann, *Dance Notation, the Process of Recording Dance on Paper*, Londres, Dance Books, 1984.
- LABAN Rudolph, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, trad. Jacqueline Challet-Haas.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- *Danses tracées*, Paris, Dis voir, 1991.
- METOUDI Michèle, " Danses plurielles dans la société française d'aujourd'hui ", *Revue Française de Pédagogie* n° 81, 1987, 83-87.
- PEIX-ARGUEL Mireille, *Danse et enseignement, quel corps ?*, Paris, Vigot, 1980.
- ROBINSON Jacqueline, *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, coll. Sport + enseignement, 1988.
- ROUQUET Odile, *La tête aux pieds*, Pantin, Recherche en mouvement, 1991.

SERRE Jean-Claude, “ La danse parmi les autres formes de motricité ”, *La recherche en danse* n° 3, 1984, 135-156.

TRIBALAT Thierry, “ La danse, discipline artistique ”, *Hyper* n° 192, 3° trimestre 1995/1996, 18-26.

- *Les caractéristiques de l'animation de la danse dans le milieu du loisir*, Mémoire de Maîtrise, Université Droit et Santé, Lille, 1987.

#### ARTICLES TRAITANT DE L'ACTIVITE CHOREGRAPHIQUE

ADOLPHE Jean-Marc, “ Jan Lauwers, théâtre de friction ”, *Mouvement* n° 12, avril-juin 2001, 48-49.

- “ Christine Quoiraud ”, ”, *Mouvement* n° 12, avril-juin 2001, 24-28.

BAUDELLOT Alexandra, “ Greffe technologique ”, *Mouvement* n° 15, janvier - mars 2002, 74-75.

- “ Eloge du désordre ”, *Mouvement* n° 9, juillet - septembre 2000, 32-33.

FILIBERTI Irène, “ Les délices de Jérôme Bel ”, *Mouvement* n° 5, juin / septembre 1999, 26-28.

FRETARD Dominique, “ Une étoile sur la route de Farid Berki ”, *Le Monde* n° 16949 du 24 juillet 1999, p. 26.

GOUMARRE Laurent, “ Jérôme Bel, la perte et la disparition ”, *Art Press* n° 266, mars 2001, 15-18.

LOUPPE Laurence “ Quand les danseurs écrivent ”, Bruxelles, *Nouvelles de danse* N° 23, printemps 1995, 14-22.

- (sld.), “ Les années danse ”, *Art Press*, hors série n° 8, 1987.

MULLER Carol, “ Matières à danser ”, *Danser* n° 198, avril 2001, 36-40.

NIKOLAIS Alwin, “ Entretien ”, *revue E.P.S.* n° 202, 1986, 55-59.

VERRIELE Philippe (sld.), “ 99 biographies pour comprendre la jeune danse française ”, *Les saisons de la danse*, hors-série n° 1, 1997.

- (sld.), “ La jeune danse et après ? ”, *Les saisons de la danse* hors-série n° 5, 2001.

## VII. ANNEXE

Dans le tableau qui suit, nous avons regroupé toutes les occurrences relatives aux chorégraphes et aux œuvres choisis dans notre corpus. Les pages dont sont extraites les citations figurent en italique dans ce tableau.

Les références des ouvrages figurent sous forme d'initiales :

I.G. : GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1995.

L.M. : LE MOAL Philippe (sld.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.

P.V. : VERRIELE Philippe (sld.), “ 99 biographies pour comprendre la jeune danse française ”, *Les saisons de la danse*, hors série n° 1, 1997.

L.L. : LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

A.P. : LOUPPE Laurence (sld.), “ Les années danse ”, *Art Press*, hors série n° 8, 1987.

M.F. : FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

C.A. : CHOPLIN Antoine et KUYPERS Patricia, *Ellipses : témoignages sur une décennie de danse*, Lille, Danse à Lille, 1993.

L'ouvrage de Sylvie Crémézi (*La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997) ne figure pas dans ce tableau puisqu'aucune occurrence concernant notre corpus n'a été trouvée.