

# Performance et langage chorégraphique

Dans le cadre de l'atelier de recherche chorégraphique proposé par l'unité d'enseignement Option Danse du Département des Arts du Spectacle de l'Université de Caen, Basse-Normandie, nous explorerons de façon pratique et expérimentale, les correspondances entre penseurs et artistes au cours de la danse du XX<sup>e</sup> siècle. Afin d'aiguiser notre approche sensible de l'histoire et de l'esthétique du langage chorégraphique des années 2000, nous nous pencherons sur quelques figures de cas, et tout spécifiquement sur Susan Buirge. Alors nous mettrons en exergue ce que disent les interactions entre corps dansant et décors comme chez, par exemple, Karine Saporta et Jean Bauer, ou comme chez les Fattoumi-Lamoureux et Woudi-Tat, Frédéric Flamand et Diller+Scofidio. Nous nous arrêterons plus longuement sur le cas Pina Bausch, la référence majeure du théâtre dansé, dont l'inspiration découle de l'inspiration de Rolf Borzik et de Peter Pabst. Les notions de pluridisciplinarité et de transversalité nous permettront d'approcher le langage de la danse libre, sous un angle à la fois artistique, esthétique et historique, et afin de créer une pièce chorégraphique venant clore l'année. Nous questionnerons le principe de palimpseste dans les qualités de corps et dans la présence de l'interprète, littéralement "corps texte".

Notre problématique se focalisera sur les notions de jeu corporel, de corporalité et de corporéité. Comment rendre compte de la dimension physique scripturale de l'actant danseur apparaissant sous le jour d'un véritable instrumentiste de sa propre chair ?

Rendre compte de cette polyvalence caractéristique des artistes chorégraphiques du XXI<sup>e</sup> siècle naissant sera notre objet. En préambule, nous soulignerons combien les nouvelles technologies alimentent l'imaginaire. A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle tout d'abord, une prise de conscience des pouvoirs de l'image du corps développe un sentiment de finitude. L'étendue et le potentiel de la chair, du désir impressionne et provoque de l'intérêt pour la puissance évocatrice du langage corporel. Le monde de la danse contemporaine emboîte la pensée sémiologique, fait suite à Antonin Artaud, à Michel Foucault, mais se réfère surtout à Roland Barthes. Ne médite-t-on pas les *Fragments d'un discours amoureux* ? A la fin des années 70, le paradigme de l'en soi est déjà établi. La poétique des arts et du spectacle développe le thème récurrent de l'écorché vif, de la mort aux trousses, du cadavre et du cadavérique par le biais de la maigreur, du squelettique, de l'unisexe et du sexuel mais aussi de l'"amor", d'où le retour du thème baroque des vanités. Il en résulte une fascination pour l'ultime, pour l'alfa et l'oméga, ce qui peut expliquer la valeur et la surdétermination de l'indicible avec tout son précipité de paroles et de mots en acte énoncés sans suite ni raison pour satisfaire le goût, c'est-à-dire le plaisir d'ordre musical, érotique et sensoriel, de la Chair. L'hyperréalisme traduit ce que procure en soi la jouissance charnelle : l'esthétique du "moi peau". Entendre, voir, sentir et faire chanter les anges...

La fonction performative du langage présuppose un lien de communication qui, dans le langage artistique, ressortit au lien de communion. Les provocations d'artiste prouvent la soif de réactions chez le public, la quête d'humanité en compensation d'un mouvement de société dérivant vers l'aseptisation des relations humaines, d'où les dispositifs de déstabilisation du regard se jouant du machinisme et l'instrumentalisant à son tour. Ordonner sans rien dire, d'un seul clin d'oeil, d'un mouvement de doigt, d'un épaulement, d'une posture, d'un simple souffle ; c'est effectivement pouvoir intervenir sur le monde en donnant son poids, pour restituer à la valeur des choses. Cette parole incarnée se resserre donc autour des petits endroits du corps pour en explorer et comprendre aussi la rhétorique. Sur le plan didactique, nous mesurerons l'écart entre la poétique de la performance et la fonction performative du langage. Dans le cadre de l'image, de quelle nature sont ces forces qui dévident l'état de pure nature et les effets de grand naturel ?

Alors, à l'aube des années 2000, que racontent ces créateurs de notre contemporanéité ?  
Tel sera notre objet d'étude : dégager les non dits travaillant la parole au corps.



## **Introduction aux écritures chorégraphiques indisciplinares.**

Pour tenter d'approcher le langage de la danse du XX<sup>e</sup> siècle et des années 2000 sous un angle à la fois artistique, esthétique et historique, nous apporterons un soin tout particulier à la clarification de notions-clés comme celles de pluridisciplinarité et de transversalité. Pour ce faire, nous questionnerons le principe corollaire de palimpseste dans l'expression gestuelle de l'interprète, ce corps réfléchi devenu à lui-même véritable "corps texte". Que recouvre le terme de corporéité dans l'espace scénique ? Comment rendre compte de la dimension physique du jeu d'actant danseur, devenant soudainement un véritable instrumentiste de sa propre chair, convoquant sa propension à être aussi chanteur et acteur ; comment rendre compte de cette polyvalence caractéristique des artistes chorégraphiques du XXI<sup>e</sup> siècle naissant ? En préambule, soulignons combien les nouvelles technologies, puis le multimédia, alimentent le procédé d'hypertextualité efficiente dans les arts plastiques, puis dans les arts du corps dansant par extension. A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle tout d'abord, relevons l'écho de Lautréamont sur la contemporanéité des arts, notons l'importance de Marinetti et Hugo Ball dans le champ des lettres en situation, de la poésie sonore, sur les générations postmodernes à venir ; soulignons en outre l'influence de Marcel Duchamp et d'Oscar Schlemmer en matière d'art expérimental et quelque peu subversif, ainsi que celle d'Erik Satie puis de John Cage (Roselee Goldberg (1988), *La Performance du futurisme à nos jours*, Coll. L'univers de l'art, Ed. Thames & Hudson, Paris 2001).

Durant les Trente Glorieuses, les pratiques expérimentales génèrent chez les artistes du spectacle, une prise de conscience du pouvoir de l'image du corps qui participe pleinement des expériences existentielles au nombre desquelles compte le Living Theater. Le monde de la danse contemporaine concourt à cette aventure sémiologique impulsée par Roland Barthes. Les *Fragments d'un discours amoureux* établissent en 1977 le paradigme de l'en soi, d'où la poétique de l'écorché, du vif, du mort et du cadavre, d'où cette prédominance désormais de l'état premier, d'indicible même, avec son lot de paroles et de mots en acte, énoncés sans suite ni raison pour le plaisir d'ordre musical, érotique et sensoriel qui en découle, donc pour la jouissance d'ordre esthétique qui en procède. La fonction performative du langage présuppose un lien de communication fort. Transposé dans le langage artistique, celle-ci ressortit au lien de communion. Cette orientation va induire un état d'esprit de recherche et d'innovation, d'où les écarts provocateurs d'artistes qui espèrent une réaction chez le public et qui, pour cela, prévoient des dispositifs de déstabilisation du regard et du prévisible. Ordonner sans que rien ne soit dit mais à la seule force de l'implicite et du non verbal, des faits et gestes comme des plus petits endroits du corps, constitue une ligne de conduite pour tous ces créateurs. Entre performance et fonction performative du langage, nous essaierons de comprendre comment les stratégies se mettent en place. (Corraze, Jacques, *Les Communications non-verbales*, PUF, 1980 et Descamps, Marc-Alain, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, 1992, ainsi que Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963). Pour y parvenir, nous nous munirons d'un appareil critique, et nous nous référerons en particulier aux ouvrages suivants, celui de Laurence

Loupe, *Poétique de la danse contemporaine* (2004), celui de Dominique Frétard, *La danse contemporaine. Danse et non-Danse* (2004) et celui de Geneviève Vincent, *Trop de corps* (2007). Nous nous reporterons également aux revues *Art press* et *Mouvement* qui constituent un contrepoint utile à la découverte des héritiers de Marcel Duchamp.

Dans le cadre de l'atelier de recherche chorégraphique proposé par l'unité d'enseignement Option Danse du Département des Arts du Spectacle de l'Université de Caen, Basse-Normandie, nous explorerons les correspondances déterminantes entre artistes plasticiens et artistiques danseurs du XX<sup>e</sup> siècle. Afin d'aiguiser notre approche pratique de l'histoire et de l'esthétique du langage de la danse des années 2000, nous nous pencherons sur quelques figures de cas, et tout spécifiquement sur les résonances transdisciplinaires dans l'oeuvre de la chorégraphe postmoderne Susan Buirge. Aussi nous focaliserons-nous sur l'apport rédhibitoire dans le processus de création chorégraphique actuel, de Robert Rauschenberg et Nam Jun Paik dans la dissidence cunninghamienne hippie des Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown et les autres. Observer les rapports intrinsèques reliant les démarches poétiques de Wolf Vostel et Alain Platel, ou bien celles de Klaus Rinke et de Romeo Castellucci, celles de Denis Masi et Jan Fabre, Max Ernst et Jan Lauwers, Jim Dine et Tadeuzs Kantor ou René Magritte et Josef Nadj, fera l'objet de notre corpus d'étude stylistique comparative. Alors nous veillerons à mettre en exergue ce que nous disent les interactions du corps dansant et du décors comme chez Karine Saporta et Jean Bauer, ou comme chez les Fattoumi-Lamoureux et Woudi-Tat, Frédéric Flamand et Diller+Scofidio. Nous nous arrêterons plus longuement sur le cas Pina Bausch dont l'inspiration poétique dépend quasi viscéralement de l'univers scénographique : comment l'émotion émane-t-elle de la synergie qui unit Pina Bausch à son collaborateur plasticien Rolf Borzik puis à Peter Pabst ? Etant eux-mêmes profondément inspirés par le Land Art, par la poésie de la nature, par la puissance des éléments naturels, la réalité scénique du corps dansant résulte de son rapport aux dimensions réelles transplantées dans le cadre de l'image. Rapports de forces en présence où s'entrechoquent les états de pure nature et les effets de grand naturel.

Dans ce tour d'horizon de l'actualité chorégraphique chargée d'affluences et d'emprunts aux arts plastiques, que déduire finalement des échos rapprochant l'espace théâtralisé de Christo et les plateaux monumentalistes de Sasha Waltz ? *In fine*, comment s'enrichissent les modes de pensée entre les créateurs. Citer les exemples à foison prouve combien les détours et détournements règlent le processus de création présent, démultipliant les passerelles, gommant les frontières, lissant le langage artistique en quête d'une langue universelle ou d'un art total si cher à Serge de Diaghilev, lequel fut hanté sa vie durant par l'économie du geste juste et du mot d'esprit. Maintenant, les corrélations entre les installations de Leopoldo Maler et les espaces chorégraphiés de Christian Rizzo, la même gestuelle vigoureuse et stylisée entre Keith Haring et l'énergie calligraphiée de Kafig, la fantasmagorie consumériste de Jeff Koons et celui post-industriel de Grace Ellen Barkey tissent un réseau de plus en plus labyrinthique car soumis à la subjectivité des auteurs qui revendiquent encore et fiévreusement leur unicité, en butte contre l'uniformisation.

Mais en quoi ces derniers sont-ils représentatifs des écritures contemporaines ?

Que racontent-ils de notre contemporanéité à l'aube des années 2000 ?

Tel sera notre objet d'étude : dégager les non dits travaillant la parole au corps.

Par conséquent, nous nous efforcerons d'explicitier la démarche taxinomique d'une journaliste, Dominique Frétard, qui entend caractériser les arts vivants indisciplinares par le terme de "non-danse". Nous ne négligerons pas d'établir la confrontation entre ces nouvelles danses et les formes chorégraphiques généralement admises. Enfin, nous chercherons à mettre en perspective la dimension utopiste de tels courants artistiques transversaux, véritables phénomènes d'un tournant de pensée dans le modèle culturel postindustriel et d'une fin de siècle. Nous nous

proposerons donc d'aborder la question des tours, contours, détours et détournements en art chorégraphique dans les échanges multiples, divers et variés avec les arts plastiques qui lui sont consubstantiels, attendu que l'image en est le point commun : entre danse et peinture, entre performance dansée et arts plastiques (l'icône dominant la logique du regard stimulée dans le cadre spatio-temporel de la représentation). Le ready-made fondateur de la poétique de la danse contemporaine retiendra notre attention.

## **Performance et danse contemporaine**

La danse est un mode de vie pour Ann Halprin et la Dancers' Workshop Company (1955). Ni laid ni beau, selon John Cage (1952), le langage de la danse n'est rien d'autre qu'une action dans la vie. A la même époque, Yves Klein vers 1960, avec sa révolution bleue (l'International Klein Blue), met en acte la philosophie de Proust qui considère que « seule une pensée grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit ». En quête d'espaces et de volumes de sensibilité artistique immatérielle, il interroge l'organicité du geste créateur par le biais, notamment, des anthropométries et autres projections conceptuelles. Plonger dans l'esprit du réel. En extraire la quintessence. Quand il capture ses instants de vérité, c'est comme s'il introduisait à la poétique de l'invisible. Inaugurant le Théâtre du vide, le saut de l'ange d'Yves Klein photographié et paru le 27 novembre 1960 dans le *Journal d'un seul jour*, ouvre lui aussi tous les possibles situationnistes. Créateur multimédia, comme ceux de sa génération, il proteste contre la vision restrictive et monolithique de l'artiste, préconisant l'esthétique de l'expérience immédiate. Alors, qu'est-ce que le *in situ in acto* ? Dorénavant, l'art ne se pense plus comme une conception de la vie qui se résumerait au simple métier d'artiste centré sur une seule discipline. Depuis lors, l'artiste est davantage un créateur puisqu'il s'affirme à travers sa polyvalence, sa pluridisciplinarité. A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, il se veut artiste engagé, protestataire, subversif, contestataire. Les années 50-70 n'acceptent plus la logique des salons académiques ni celle du théâtre classique. On descend dans la rue, on investit les lieux scéniques à ciel ouvert, et ceci pour invoquer le supplément de grâce à la clé de l'action artistique : créer, transformer l'ordre des choses en pesant sur le monde.

Chorégrapheur, danser ressemble maintenant à quelque alchimie dans la mesure où la règle de l'assemblage et du mélange vaut comme mode de composition opératoire. L'idée a mis un demi siècle à s'installer. Un siècle s'écoule avant que les danseurs ne rejettent le théâtre traditionnel et conventionnel à l'italienne, n'inventant plus leurs pièces en vertu de la représentation théâtrale qu'ils croient obsolète. La notion d'évènement conditionne une nouvelle dramaturgie. Celle-ci creuse le paradigme d'évènementiel spécifique aux arts du spectacle, faisant apparaître des réalisations ni vraiment dansées, ni totalement jouées, déclamées ou chantées comme à l'opéra, mais chorégraphiées avec subtilité et avec une telle sophistication qui désarçonne beaucoup mais qui prouve bien aussi la « force dynamique au pouvoir catalyseur » des arts de la performance, tout à la fois hybrides, atypiques, au-delà du tangible, ni spirituels, ni archaïques, mais à la frange de l'innommable parfois (Roselee Goldberg, 1988, éd. 2001, p. 144).

Sur le plan diachronique, l'art de l'Après Guerre exprime une soif de liberté et de libération, ce que développent le happening, le Living Theater et les performances. Dans les cultures modernes en crise de repères, de valeurs et d'identité aussi, comme en Allemagne de l'Ouest, au Japon ou même en Amérique, des expériences extrêmes sont menées qui heurtent les consciences en jouant avec les codes, les états limites et les limites du supportable. Bouleversant la tradition, renonçant à toute forme de patrimoine pour envisager un monde *ex nihilo*, s'appropriant le mode de vie à l'occidentale pour la sonder, pour la critiquer, voire la dénoncer, les créateurs

contemporains se battent contre les mentalités pour percer l'enveloppe vide de l'existence moderne. Engagé parce qu'il est temps de passer à l'action, ce théâtre de la physicalité résonne au diapason avec le théâtre de gestes d'un Samuel Beckett, ce que Maguy Marin explore toujours, sans concession et avec radicalisme.

Sur le plan synchronique, nous verrons comment opère cette stylistique du jeu scénique, harmonique, architectonique, ordonnancement de corps conscientisés. Aussi, les expérimentations corporelles et audiovisuelles de Bob Wilson se hissent-elles sur les scènes internationales à la frontière des beaux arts, des arts plastiques, de la danse, du théâtre et de l'opéra comme le fait également Bill Viola sur le fil tendu entre spectacle vivant, performance et arts mécaniques de l'installation vidéo.

Tous ces retournements de situations se répondent et s'interpellent, testant la résistance de la matière, c'est-à-dire, l'élasticité des formes.

Alors, jusqu'où s'autoriser à ne pas aller trop loin ? Comment accéder à l'authentique, au vrai ? La réponse des danseurs postmodernes puis contemporains est de privilégier la kinesthésie de l'engagement chorégraphique.

Si depuis le continent américain, Merce Cunningham trône sur le paysage chorégraphique contemporain postmoderne, d'autres figures de prou telles Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk ou Laurie Anderson n'empruntent-elles pas à la pensée pluridisciplinaire initiée par le Bauhaus puis par l'université d'été du Black Mountain College ? Se dressent ici et là des personnalités telles Pina Bausch ou William Forsythe au milieu du croisement des vécus multiples et des sensibilités indéfinies, au carrefour où le ressenti prime sur le pur savoir-faire académique. Artistes transfuges, certes, foncièrement polyvalents et multimédia comme l'était Alwin Nikolais, et comme le sont toujours actuellement les N+ N Corsino, Gilles Jobin ou La Ribot. Plus étroitement liés à la réalité du monde de la danse, des chorégraphes en charge de CCN tels que Emmanuelle Huynh au CNDC<sup>1</sup> d'Angers, Hervé Robbe au CCN<sup>2</sup> du Havre, Angelin Preljocaj à Aix, Frédéric Flamand au BNM<sup>3</sup>, font écho aux démarches acides et contestataires de danseurs chorégraphes plasticiens comme Daniel Larrieu dans les années 80, puis maintenant Alain Buffard, Christian Rizzo et Caty Olive pour qui danser signifie mettre en acte et en action des corps en soi, pour bouger, non pour danser seulement, mais pour animer quelque chose, voire, pour réanimer le désir (cf. la Judson, Fluxus, le Grand Union, la Beat Generation, etc.).

Nous discuterons donc la problématique du temps perdu en envisageant l'espace chorégraphique comme celui d'une mise à nu, d'un dévoilement, d'une révélation, d'une apocalypse, d'un dénuement et d'un anéantissement, l'ensemble se rapportant au domaine du prélangage dont relève la danse.

1 Centre National de la Danse Contemporaine

2 CCN : Centre Chorégraphique National

3 Ballet National de Marseille

A l'heure actuelle, ne pourrions-nous pas conclure en suggérant que ces formes de danse subliment la fin des fins, l'exorcisant d'une part dans les visions du morbide et du macabre, et d'autre part dans la sensation même d'une mort à fleur de peau quand l'actant s'abandonne par le border line et le lâcher prise ? Aussi, l'esthétique de l'ordinaire se résume-t-elle aux prises avec la finitude des choses, d'où la récurrence de la disparition et l'obsession de l'éphémère à travers, pourquoi pas, l'image idéalisée de la maigreur et de la prise de risque extrêmes ? Eros et Thanatos. Ombre et lumière. Dionysiaque et apollinien. L'homme s'esquive mais l'artiste le rattrape et lui sert de miroir. Mettre en jeu sa vie revient-il à jouer son existence sur un plateau ou bien à jouer avec sa vie ? Dépasser les bornes et tendre vers toujours plus de prouesse, de pas

techniques, rivaliser de virtuosité, d'ingéniosité, cultiver l'insolite et même parfois l'abomination sinon l'abominable, nous éclaire sur la valeur accordée aux uns et aux autres, en vérité, au poids que revêt le vivant, à la fragilité de l'être humain à la fois prédateur et proie de lui-même.

## **Bibliographie indicative**

Goldberg Roselee (1988), *La Performance du futurisme à nos jours*, Coll. L'univers de l'art, Ed. Thames & Hudson, Paris 2001

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Paris, 1977

Corraze, Jacques, *Les Communications non-verbales*, PUF, 1980

Descamps, Marc-Alain, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, 1992

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963

Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Editions Contredanse, 2004

Frétard, Dominique, *La danse contemporaine. Danse et non-Danse*, Editions Le Cercle D'art, 2004

Ginot, Isabelle ; Michel, Marcelle, *La Danse au XXème siècle*, Editions Bordas, 1995

Vila, Thierry, *Paroles de corps, la chorégraphie au XXème siècle*, Editions du Chêne, 1998

Le Moal, Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999

Vincent, Geneviève, *Trop de corps*, Editions Indigène, 2007

Revue *Art press* et *Mouvement*