

Dossier pédagogique. Les spectacles vivants au Centre Pompidou

La danse contemporaine

Pour une chorégraphie des regards

Entretien avec Serge Laurent
Un bouleversement des codes

Bibliographie
Artistes cités
Informations / Crédits

Depuis janvier 2000, Serge Laurent conduit la programmation des Spectacles vivants du Centre Pompidou, et notamment pour la danse. Comment conçoit-il son métier de programmateur? De quoi témoignent ses choix ?

Réalisé par le critique de danse Gérard Mayen, ce dossier apporte au public des clés pour comprendre et aimer la création chorégraphique d'aujourd'hui.

Entretien avec Serge Laurent
Un champ en perpétuelle mutation

«La création, ça n'est pas la télé en plus joli.»

Un métier de chercheur

Décrypter, découvrir, plutôt que se refermer

Des artistes qui dépassent l'héritage de références de leur art

Un enjeu: la présence. Un médium: le corps

Un métier de chercheur

Qu'est-ce qui vous a conduit vers votre activité de programmateur de spectacles ?

Une idée simple: fondamentalement une attirance pour l'existant, l'humain. Ce goût m'a d'abord orienté vers l'histoire de l'art. Je m'y suis intéressé avec ferveur, comme à un domaine qui me permettait de sortir des dimensions purement matérielle, rationnelle, de l'existence humaine. Et dans l'histoire, l'art, entendu plutôt comme archéologie, venait faire trace, relique de la création humaine. A partir de quoi, je me suis passionné pour ce mystère de la création. Finalement, pour toucher à son essence, il m'a fallu sortir du passé, parcourir le temps, aller à la rencontre des artistes vivants, et de la création en train de se faire.

Pour évoquer cette attitude, j'aime prendre l'image du bouchon emporté par un cours d'eau, et qui ici accélère, là divague, ailleurs semble s'arrêter, vient fleurir la rive, repart encore. Sa course révèle des courants qui n'apparaissent pas à l'œil nu, et il s'attarde par endroits, comme pour mieux s'imprégner.

Dès lors, comment définir votre métier de programmateur ?

C'est un métier de chercheur; un chercheur très soucieux de remplir une fonction véritablement utile, c'est-à-dire de partager sa recherche avec une institution et un public. Sur ce point, je souscris tout à fait à la notion de pédagogie.

Comment la programmation des spectacles vivants s'articule-t-elle au restant des vocations du Centre Pompidou ?

Le Centre Pompidou ouvre un champ de possibles extraordinaire. C'est le lieu d'un foisonnement d'idées, d'une confrontation de désirs. C'est aussi un outil impressionnant. Et il se situe au cœur du

contexte intellectuel parisien, un contexte fort. Une des vocations du Centre Pompidou est de couvrir et d'ouvrir au maximum le champ de la création, dans une optique pluridisciplinaire. Dans ce paysage, je dirais que je me sens engagé dans la même démarche que celle d'un conservateur d'art contemporain.

La programmation est aussi une réponse au contexte parisien, avec le souci d'inscrire l'institution dans une démarche de production et de diffusion du spectacle contemporain.

Mais, en ce qui concerne la danse, on a l'impression que vos choix sont particulièrement resserrés sur certaines démarches très actuelles, et couvrent moins le vaste ensemble de la danse contemporaine.

Je présente surtout un champ en devenir, qui connaît une importante mutation. Je veux donner aux spectateurs la possibilité de se faire un regard critique, en sortant du pré carré franco-français dans ce domaine. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est de montrer des spectacles qui viennent bouleverser les codes attendus et connus, qui expérimentent.

J'essaie de rester chercheur. Lorsque je montre une œuvre, ce n'est pas que j'ai la sensation d'en avoir tout compris. Au contraire, c'est souvent qu'elle me pose questions, et que je propose de partager ces questions. Il n'y a pas de recherche qui ne s'avance sur des terrains peu jalonnés.

Décrypter, découvrir, plutôt que se refermer

N'est-ce pas une attitude quelque peu rigoriste ?

Tout au contraire. En développant chez le public une capacité à se retourner vers l'inconnu, à accepter des langages non évidents, je suis convaincu de favoriser l'exercice d'une forme de tolérance, d'ouverture et de curiosité, une attitude finalement riche d'humanisme et d'universalité. Décrypter, découvrir, plutôt que se refermer, voilà un mode relationnel qui peut s'appliquer à tout. Reste qu'il est pour moi aussi important de rendre compte à un public, que d'accompagner la démarche d'artistes en recherche. Le public doit pouvoir au moins sentir, sinon lire, les réflexions en jeu. Le spectacle demeure une production, un résultat. Il y a là un lien sans cesse à renouer, d'une manière qui n'est pas toujours aisée.

Mais êtes-vous sûr de ne pas risquer de vous enfermer dans un seul style, un seul courant, et le public avec vous? Dans le concret de votre activité, comment vous assurez-vous de rester en recherche? De quoi vous nourrissez-vous ?

J'essaie d'avoir une démarche engagée dans une certaine direction. On ne peut pas être bon en toutes choses, représentatif en tous domaines. Je ne vais pas tout voir. Il y a aussi toutes les autres programmations. Je dois effectuer des choix. Le Centre Pompidou permet donc à certaines formes de voir le jour, de se développer, plus qu'à d'autres.

Concrètement, il y a toute une expérience professionnelle. Des réseaux s'y constituent. Je sais qu'il y a plus de chance que je croise les propositions qui m'intéressent dans telle manifestation, en France ou à l'étranger, que dans telle autre. Je reçois aussi énormément d'informations, de sollicitations, face auxquelles je dois rester vigilant, attentif. Le risque existe, c'est vrai, qu'en continuant de s'intéresser fidèlement à un artiste pendant dix ans, on soit moins qu'au début dans une réelle attitude de recherche. Il faut donc toujours rencontrer, écouter. A la fin février 2004, je pourrais être à même de déjà boucler la programmation du premier semestre 2005. Je me l'interdis. Par exemple, je vais au festival Mira, à Toulouse, consacré aux créateurs espagnols, où je vais découvrir quatre artistes que je n'ai jamais vus sur scène mais dont j'imagine qu'ils puissent m'intéresser.

Sous son aspect plutôt austère, la Grande salle du Centre Pompidou semble un outil particulièrement bien adapté aux spectacles de recherche.

Cette salle est en effet très neutre. Elle présente une configuration frontale scène-salle parfaitement traditionnelle, et pourtant intrigante, comme une boîte englobant et la scène, et la salle. Donc, le plateau se présente lui-même aux artistes comme un champ de réflexion très ouvert. L'espace y est à construire chaque fois. On peut en exploiter toute l'ouverture, ou y inscrire un focal, jouer sur des rapports d'échelle. On y fabrique un objet dans l'objet. Cela entre particulièrement en cohérence avec la démarche des artistes en réflexion, qui ont pour vocation d'inventer.

N'oublions pas de préciser que, par ailleurs, l'équipement technique de cette salle est très performant.

Des artistes qui dépassent l'héritage de références de leur art

Nous voici toujours en train d'évoquer un certain type d'artistes qui vous attirent plus particulièrement, mais sans vraiment désigner leur originalité. Une bonne part du public, venant voir des spectacles de danse, s'étonne de n'y voir que très peu de ces mouvements que lui appelle danse...

Faut-il citer des noms? Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Jérôme Bel, Alain Buffard? Des artistes qui s'exposent, au travers d'œuvres qui leur posent question, et qui dépassent, qui remettent en jeu – sans pour autant le renier – l'héritage de références de leur art.

Il n'y aurait plus assez de danse? Notons d'abord que ça n'est pas extraordinaire, ça se passe ailleurs, ça n'est pas un phénomène incroyable réservé à la programmation du Centre Pompidou. Ca doit bien signifier quelque chose. Un fait incontournable: tous ces artistes viennent de la danse, et continuent de se définir comme des artistes chorégraphiques. Alors, qu'appelle-t-on danse? J'oserais dire que l'essence de la danse n'est pas le mouvement. Elle passe aussi par le mouvement. Mais son essence est la présence, et tout ce que cette présence peut faire passer. C'est un art de peu d'artifice, qui consiste à s'exposer, au travers du plus immédiat des médiums, son propre corps. Cela posé, le mouvement devient presque secondaire. Le mouvement n'est passionnant que lorsqu'il apporte une dimension supplémentaire à cette présence.

Bien des spectateurs aussi se plaignent de se sentir confrontés à des élaborations intellectuelles, plutôt qu'à des partages d'émotions.

Aujourd'hui, certains chorégraphes sont très exigeants, se nourrissent d'une importante culture contemporaine, dans une époque qui demande une forte mobilisation intellectuelle. Leur démarche de sublimation du réel passe par là. Elle peut déboucher sur des formes très abstraites, ou peu saisissables. Je fais l'éloge de cette exigence, j'aime cette sensation de l'effort et du doute. J'aime permettre cette perturbation.

Réinventer des langages: voilà la démarche artistique qui m'intéresse. Il peut y avoir des langages très parlants, touchant très clairement à ce qui nous concerne. Je ne nie pas que ça puisse être plaisant. Le langage a ses limites. A un moment tout a été dit, de ce qui pouvait l'être de manière clairement intelligible. Demeure alors cet autre aspect du langage, plus intuitif, introspectif. Les spectacles où l'on croit ne pas comprendre sont ceux qui permettent le plus au spectateur d'investir ses propres propositions.

Se contenter de montrer le monde tel qu'il est, avec les émotions qu'il inspire, faire du plus joli qu'à la télé, c'est pauvre. Créer, c'est transcender le réel, c'est le dépasser, c'est aller tout au-delà.

Un enjeu: la présence. Un médium: le corps

N'observez-vous pas de véritables tics scéniques, dont la portée s'émousse, pour être devenus des figures obligées? On peut penser par exemple au nu en danse.

Mais c'est absolument secondaire ! Ca n'est pas un enjeu. Il y a un enjeu: la présence. Un médium: le corps. Le nu n'en est qu'une variation. L'unique intérêt est, dès lors, la façon dont le nu s'habille par l'esprit: il y a des nudités violentes, d'autres douces, des crues, des abstraites, des cliniques, des discursives, des **générées**, des énigmatiques, des obscènes, des drôles, des floues, des surprenantes, des banales...

Le projet de la plupart des artistes chorégraphiques que vous programmez semble être la déconstruction de la représentation spectaculaire. Ce projet ne court-il pas le risque de s'épuiser? D'une part, parce qu'il en passe par la démonstration, la révélation des codes, opération qui perd de son impact dès lors qu'elle est assimilée. D'autre part, parce qu'on ne fait, en définitive, que toujours et encore du spectacle...

Je suis assez d'accord. De toute façon, on ne sort pas du champ de la représentation spectaculaire. Ce qu'on fait, c'est bien du spectacle. Mais voici sans doute une excellente nouvelle pour les spectateurs. Car le spectacle est une relation, riche, mobile, toujours à réinventer. Les critiques les

plus acerbes du spectacle, les plus iconoclastes et irrévérencieuses, révèlent en fait l'immense importance qu'en définitive elles lui reconnaissent.
Elles témoignent d'une véritable fascination, d'un profond respect.

Un bouleversement des codes
Quatre ans de programmation au Centre Pompidou

Des spectacles qui bouleversent les codes attendus

Un processus en cours
Et le corps devint scène
Une position dans l'histoire
Relever les défis d'aujourd'hui. Une ambition intellectuelle
Chorégraphes, interprètes... un brouillage des rôles
Danse ou non-danse: par où la danse?
Une écriture en déplacement
Déshabiller le corps ou bien le déconstruire, le réagencer?
Un art des inter-faces. Des mises en mouvement d'une autre nature
Des spectateurs eux aussi déconstruits?

Un processus en cours

S'agissant de définir et de nommer la danse aujourd'hui, la difficulté d'y parvenir atteste par elle-même de l'intérêt du processus en cours.

La décennie 80 et la Nouvelle danse

Au cours de la décennie 80, la France observe l'emballement impétueux de sa *Nouvelle danse*. Bousculant l'héritage classique, ce mouvement très neuf épouse son temps. Il culmine symboliquement avec la désignation de **Philippe Decouflé** comme magicien-ordonnateur de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992). Voici qu'un leader de la danse contemporaine se voit confier un formidable enjeu national et médiatique, touchant à la représentation de masse des corps en compétition.

Dès lors comment, au tournant des années 2000, moins de dix ans plus tard, vient à se répandre, tout à l'inverse, une pratique de non-danse ?

Les années 2000: de la non-danse aux nouvelles tendances

Notons d'emblée qu'il n'est guère d'artistes chorégraphiques qui se reconnaissent sous ce vocable, apparu sous les plumes de la critique (comme, par exemple, en d'autres temps, le terme d'*impressionnisme*). Quoique fortement imagée, la notion de *non-danse* semble, de fait, fort réductrice, ne s'attachant qu'au ralentissement du tempo et au minimalisme des formes, observés sur la scène chorégraphique depuis le milieu des années 90. Outre leur caractère parcellaire et point systématique, peut-on s'attacher valablement à ces aspects qui touchent à la seule apparence, alors qu'il s'agit d'évoquer des esthétiques qui justement invitent à percevoir tout autre chose ?

Faut-il alors préférer les notions de *conceptuels*, ou de *performatifs* pour désigner les auteurs de ces nouvelles esthétiques? Mais, directement importées du domaine des arts plastiques, ces notions subissent des torsions excessives au moment d'être plaquées sur le chorégraphique. Commode et consensuel, circule aussi le fourre-tout des *nouvelles tendances*, mais il est si vaste qu'il se vide de signification suffisamment précise.

De la difficulté d'une définition

Arrêtons cette liste. Car cette difficulté à poser une définition atteste par elle-même de l'intérêt du processus en cours. Certes, cette imprécision a de quoi plonger la critique et le public dans la perplexité, voire le malaise. Mais il faut aussi y voir un signe probant de la réussite de ces artistes, qui se croisent – plutôt qu'ils ne se rejoignent – dans leurs actions de mise en mouvement des catégories,

de défiance à l'égard des écoles et des manifestes, de traque aux évidences et aux apparences; dans leurs micro-stratégies de transferts, de dérivations et de branchements.

Une nouvelle conception des rapports entre corps, environnement et esprit

C'est toute une nouvelle conception des rapports entre le corps et son environnement d'une part, le corps et l'esprit d'autre part, que mettent en jeu certains artistes chorégraphiques. Cela passe avant toute chose par une exploration des mécanismes, subjectifs autant qu'objectifs, de la perception. Autant s'en convaincre d'emblée: bon nombre de démarches actuelles ne parleront qu'à des spectateurs véritablement disposés à ce que leur propre regard s'intègre lui aussi dans un mouvement d'innovation chorégraphique. C'est à une crise de la représentation – du monde en général, et par le spectacle en particulier – que se voit confronté le sujet, littéralement déplacé. Eventuellement déroutante, cette opération de déconstruction est éminemment stimulante. Encore faut-il ne pas se tromper de danse...

Et le corps devint scène

Des années 80 où les corps dansants s'élancent comme des effigies s'adressant au monde, aux années 2000, ce n'est plus la scène comme territoire d'un espace libéré et sensuel que nous propose la danse mais comme prolongement du questionnement de l'intériorité des corps.

Un dernier souffle libertaire

Les années 70 voulurent changer le monde. Elles s'alimentèrent à une dévoration de la chose écrite, une frénésie des discours d'autorité et de contre-autorité. Vibrant encore d'un dernier souffle libertaire, mais plutôt féminine et optimiste, la danse des années 80 vient assurer une prise de relais plus sensuelle. Requinquée par les moyens considérables débloqués par les pouvoirs publics, ce mouvement projette alors des corps juvéniles et prolixes, pleins d'allant et d'histoires à raconter. Sur les scènes leurs courses impétueuses entendent finir de balayer les raideurs de l'héritage classique en danse, tout autant que les dernières entraves du vieil ordre moral en société. Ce mouvement foisonnant de la *Nouvelle danse* vient parachever une visée de libération des corps, en même temps qu'il laisse cadrer ses avancées dans les nouveaux outils institutionnels mis à son service (essentiellement le maillage du territoire par les Centres chorégraphiques nationaux).

L'altération des identités féminin et masculin

Mais déjà les enjeux sont en train de se déplacer.

La diffusion durable des acquis du féminisme altère en profondeur les identités de genres féminin et masculin. Elle modifie les topographies du désir. La libération sexuelle, particulièrement homosexuelle, heurte dramatiquement l'écueil du sida. L'exacerbation des enjeux économiques et l'accentuation des tensions politiques dans un contexte de mondialisation dessinent une nouvelle perception de l'espace-monde. Celui-ci est plus que jamais traversé de migrations, et sillonné d'expéditions guerrières, humanitaires, mais aussi touristiques. La globalisation médiatique provoque une réduction des espaces, une accélération des temporalités, en même temps qu'une griserie de la submersion par les flux continus d'informations. Les innovations technologiques suggèrent des mises en réseau immatériels, éclatés et décentrés, ouvrant l'imaginaire sur les horizons extraordinaires de la virtualité.

Traiter du bouleversement de la relation espace-temps

Certains s'accordent à penser que ce bouleversement global (géopolitique, économique et culturel) est d'une intensité comparable à celui qui vit advenir les Temps modernes voici un demi-millénaire. C'est une vision du monde, une perception désirante de la relation espace-temps qui s'en trouverait radicalement bousculée. La danse n'a d'autre objet que de traiter de cette relation espace-temps. Au travers du plus proche et du mieux partagé des médiums – le corps – ne se retrouve-t-elle pas aux avant-postes sensibles de cette mutation? Quitte à s'en trouver en partie déboussolée.

La « problématisation » des corps

Assez tardivement, du reste, cet art épouse brusquement la pensée post-moderne, qui fait le deuil des grandes lignes d'utopie pour s'infiltrer dans des arborescences mouvantes de recyclages, de décodages et de détournements. Dès lors, les corps dansants n'ont plus pour souci premier de s'élaner comme des effigies s'adressant au monde. Nouvellement problématisés, ils s'ouvrent autant au questionnement de leur intériorité. Et leur complexité neuve abolit en partie la coupure qui les sépare de la scène-territoire. Ils s'y conçoivent en interfaces propices à des branchements sur de multiples plans mouvants de significations, en quoi ils se construisent. Ils sont eux-mêmes devenus scène.

Une position dans l'histoire

Rupture ou réexamen? Quelles attitudes adoptent les artistes chorégraphiques face à l'histoire de leur art? Comment continue de s'opérer une transmission, un savoir qui passe de corps en corps ?

Les anciens contre les modernes?

Les anciens contre les modernes? Il est commode d'opposer une génération des directeurs des Centres chorégraphiques nationaux (issue de la *Nouvelle danse* des années 80) à une génération critiquant par la suite ces institutions (les *Nouvelles tendances* dans les années 90-2000).

Mais cela reste très grossier: certains directeurs de Centre chorégraphique, comme **Mathilde Monnier** ou **Régine Chopinot**, peuvent avoir des affinités avec les seconds, tandis que parmi ceux-ci, on voit **Emmanuelle Huynh** nommée à la tête de celui d'Angers. Enfin plusieurs de ces derniers peuvent être des artistes d'âge tout à fait confirmé: **Loïc Touzé**, **Alain Buffard** ou **Jérôme Bel**, entre autres, ne sont plus de tout jeunes gens.

Une réévaluation plutôt qu'une simple rupture

Beaucoup plus intéressante est l'attitude qu'ils adoptent face au passé, au regard de l'histoire de leur art. C'est souvent celle d'un réexamen, d'une réévaluation, plutôt que d'une irrémédiable rupture. Un goût pour l'histoire se manifeste. L'ouverture de nouvelles voies passe aussi par l'ouverture d'une réflexion sur les anciennes.

Par exemple, nombre d'artistes (**Boris Charmatz**, **Rachid Ouramdane**, **Myriam Gourfink**) évoquent volontiers, et positivement, leur passage auprès d'une chorégraphe-enseignante de la trempe d'une **Odile Duboc**.

L'héritage d'une rupture radicale: le *Judson Church*

Plus loin d'eux, bon nombre de ces artistes chorégraphiques ont pointé dans l'histoire l'époque du *Judson Church*, cette fois pour y faire franchement référence. Dans les années 60 à New York, cette expérience collective, fulgurante et foisonnante, cristallise une remise en cause radicale des codes installés de l'art chorégraphique. Elle produit la *post modern dance*, en désertant les salles de spectacle traditionnelles, en croisant les disciplines artistiques, en rejetant la narration et l'incarnation de personnages, en valorisant l'improvisation, les dispositifs, les processus aléatoires, le recours aux gestes quotidiens, et en systématisant l'expérimentation. **Steve Paxton**, **Lisa Nelson**, artistes américains restés fidèles à leurs recherches d'alors, sont volontiers invités à partager leur expérience avec la nouvelle génération française, au Centre Pompidou.

Ou encore revisiter des pièces essentielles du répertoire du 20^e siècle

Souvent mal connue, souffrant de faiblesse théorique, réduite à des biographies et catalogues d'artistes ou d'œuvres mythiques, l'histoire de la danse recèle pourtant de passionnantes questions sur son rapport à la société (l'histoire des corps...) comme sur ses propres modes d'évolution et de transmission (comment son savoir passe de corps en corps).

Constitué de danseurs contemporains, le **Quatuor Knust** se donna pour mission de redonner vie à des pièces essentielles du répertoire du vingtième siècle. Mais il envisagea cette entreprise comme un

chantier à vue, de réflexion et d'expérimentation autour des systèmes de notation de la danse (la **kinétographie** Laban), ou autour des forces et des références multiples qui sont au travail dans une œuvre, comme dans son interprétation, puis son souvenir. Au Centre Pompidou, le projet «... *d'un Faune*» (*éclats*) en fut l'un des plus aboutis.

Relever les défis d'aujourd'hui

Une ambition intellectuelle

On considère souvent la danse comme un art de l'émotion pure. Cette conception est largement périmée. La danse s'inscrit dans la circulation générale des idées, des productions de l'esprit et relève les défis de l'époque.

Un art d'avant le langage, bon pour le ravissement

On considère souvent que, parce que le corps est son médium, et parce que celui-ci serait franchement séparé de l'esprit, la danse habite le terrain de l'émotion pure et qu'elle ignore l'activité intellectuelle consciente. Ce serait un art de la profondeur, de la spontanéité, de l'ineffable. Un art d'avant le langage. Quoique toujours très répandus, ces lieux communs reposent sur une conception du rapport entre le corps et l'esprit, comme entre le corps et son environnement totalement périmée, tant au regard des avancées de la recherche scientifique (**les neurosciences**) que de la pensée philosophique (**la phénoménologie**).

On remarque par ailleurs les connotations de vulgarité (tout le monde danse) et de frivolité suspecte (un art de femme et de pédés), qui peuvent contribuer à y voir un art mineur et décoratif, surtout voué au ravissement et au divertissement, en tout cas peu propice à l'exercice de la pensée.

Un art de la confrontation et du croisement

Aujourd'hui tout au contraire, on relève par exemple que la chorégraphe **Emmanuelle Huynh** mentionne volontiers ses filiations spirituelles et ses diplômes en études de philosophie, engageant ses projets comme des ateliers de réflexion autant que de pratique. Au Centre Pompidou, pendant deux semaines, son *laboratoire instantané Hourvari* ménageait une large place à la confrontation intellectuelle. De son côté **Mathilde Monnier** conçoit sa pièce *Allitérations* comme un croisement de sa propre écriture chorégraphique et de l'écriture du philosophe **Jean-Luc Nancy**. Lequel l'accompagne sur scène pour lire son texte *Séparation de la danse*.

Sur les questions d'écriture chorégraphique, on peut reconnaître aux travaux de **Myriam Gourfink**, accompagnée d'ingénieurs en informatique, une ambition proprement scientifique. **Boris Charmatz** s'est distingué, lui, par l'acuité de sa réflexion sur les enjeux actuels de l'art chorégraphique, consignée dans l'ouvrage *Entretenir* co-rédigé avec l'historienne de la danse **Isabelle Launay**.

Au cœur d'une indispensable mobilisation intellectuelle

Le travail d'**Alain Buffard** voit l'implication directe de **Laurence Louppe** (théoricienne de la danse) et **Sabine Prokhoris** (psychanalyste). Dans des revues telles qu'*Art Press* ou *Mouvement*, ce même Alain Buffard participe au côté de **Jérôme Bel** et de **Xavier Le Roy** à l'élaboration croisée d'une pensée critique qui entend s'affranchir des positions d'autorité extérieures (journalistiques notamment).

Il n'est pas nécessaire d'être agrégé de philosophie ou d'histoire de l'art pour apprécier la programmation de danse du Centre Pompidou. Ces pièces n'exposent pas des thèses savantes. Mais il vaut mieux accepter l'idée qu'elles s'inscrivent dorénavant dans la circulation générale des productions de l'esprit, que sciemment elles s'en imprègnent et contribuent à la nourrir. L'intelligence sensible de la pensée du corps et de l'espace tient son rang au cœur d'une période dont les défis appellent une mobilisation intellectuelle intense et excitante. Même si on n'y comprend pas forcément tout, en général on n'en sort pas plus bête.

Chorégraphes, interprètes ... un brouillage des rôles

Inventant de nouveaux processus de création et de mise en commun, chorégraphes et interprètes sont amenés à redéfinir les rôles de chacun auxquels la danse nous avait habitués. De telle sorte, qu'ici, plutôt que d'interdisciplinarité, on parlera volontiers d'indisciplinarité.

La notion de « danse d'auteur »

Un peu sur le modèle du cinéma du même nom, les chorégraphes des années 80 sont parvenus à faire reconnaître la notion de *danses d'auteur*. Selon ce modèle, des compagnies produisent alors des pièces clairement formatées et signées, dûment reconnues par les pouvoirs publics, qui favorisent leur diffusion au sein d'un réseau de programmation stable.

Mais les enjeux se déplacent très vite. Cela notamment lorsque les interprètes eux-mêmes, de « simples danseurs », imposent une réflexion sur la part considérable qui est la leur dans l'invention du geste, selon la conception contemporaine de la danse. Ne sont-ils pas auteurs de quelque chose?

Inventer et produire autrement

Par ailleurs, comme du temps de la *post modern dance*, se répand l'envie de sortir des salles de spectacle conventionnelles, de se confronter à d'autres espaces, et d'oser une *indisciplinarité* entre les divers arts. Il est aussi question de se défaire du calibrage des œuvres imposé par les impératifs de diffusion, ou encore de briser l'isolement des auteurs campés dans la posture romantique du créateur démiurge solitaire.

Parallèlement, l'accroissement de l'offre de spectacles se conjugue avec le rétrécissement des budgets, pour mettre à mal le modèle officiel d'évaluation, de financement et de diffusion des œuvres. Il faut inventer et produire autrement.

Des interprètes indépendants

Ainsi devient-il courant de voir des interprètes beaucoup plus indépendants circuler dans les productions de divers chorégraphes. Mais surtout, on remarque que des chorégraphes tels que **Christian Rizzo, Julie Nioche, Rachid Ouramdane, Boris Charmatz**, etc, se retrouvent volontiers interprètes de pièces d'autres chorégraphes sans que cela signifie une perte de rang, mais au contraire une variation de perspectives.

Une lecture attentive des fascicules de programmation trimestriels du Centre Pompidou fait apparaître toute une gamme de nuances pour désigner les attributions des uns et des autres. Le spectacle «... d'un Faune» (*éclats*) du **Quatuor Knust** a des danseurs, mais ne mentionne pas de chorégraphe. *Self-Unfinished* se veut conçu, plutôt que chorégraphié, par **Xavier Le Roy**. *Common senses* est conçu et dirigé par **Thomas Hauert**, mais improvisé par huit danseurs, dont lui-même. <Otto> est présenté comme conçu par le **collectif Kinkaleri**, et réalisé par ses six participants. **Jennifer Lacey** s'attribue la conception chorégraphique de *This is an Epic*, tout en précisant qu'il s'agit d'«une chorégraphie développée avec les performeurs» dont la liste des noms suit. Ces précisions signifient à quel point s'est atténuée la coupure dualiste entre chorégraphe d'un côté, danseurs de l'autre. Ces notions se sont complexifiées. Il faut y voir un enjeu politique quant à l'autorité et à la propriété exercée sur les œuvres.

Des groupements artistiques à vocations multiples

Et plutôt qu'en qualité de directeurs de compagnies sous leurs propres noms, plusieurs chorégraphes se présentent volontiers comme initiateurs de groupements artistiques à vocations et visages multiples: **Boris Charmatz avec l'association Edna, Rachid Ouramdane avec l'association Fin novembre**, etc. On n'a plus vraiment affaire à des structures produisant efficacement des pièces séduisantes, pour en exécuter la reproduction sur des plateaux. Ces groupes se vivent plutôt comme des communautés évolutives, rassemblées dans des espaces-temps privilégiés, où s'expérimentent et se nourrissent de façon effective, réelle, présente, les questions de la relation et de l'*en-commun*.

S'affranchir de l'obsession du produit fini

D'ailleurs, n'est-ce pas se faire une idée très réductrice de la création que de ne prendre en compte que des œuvres bien ficelées, une fois qu'elles sont prêtes à être présentées au public? Là encore une frontière s'abaisse: nombre d'artistes chorégraphiques inventent des processus créatifs, et y associent le public, en s'affranchissant de l'obsession de déboucher sur un produit fini.

Dans cet esprit, au Centre Pompidou, **Mark Tompkins** envisage le laboratoire de performance *in to or out of*, et on a déjà évoqué *Hourvari (laboratoire instantané)* impulsé par **Emmanuelle Huynh**.

Le projet *Highway 101*, de **Meg Stuart**, se conçoit comme perpétuellement en cours d'élaboration, chaque fois distinct en se déplaçant de ville en ville, où il s'adapte à l'architecture du lieu d'accueil et se nourrit de l'apport d'artistes invités sur place. Quant à **Catherine Contour**, elle propose aux spectateurs d'adopter plutôt l'attitude de témoins intimes d'étapes chorégraphiques circulant de chambre en chambre d'hôtel, et présentées tels des scénarios d'un processus d'accumulation sur plusieurs années.

Des processus où la danse n'occupe plus une position prééminente

Enfin il devient commun que des processus de recherche chorégraphique mêlent des artistes d'horizons divers (vidéastes, architectes, écrivains, photographe, etc) sans que la danse y occupe a priori une position prééminente. Sur ce modèle, **Rachid Ouramdane** a développé sur plusieurs années le processus de *Au bord des métaphores*, en le désignant comme «un projet amibe».

C'est dans sa propre personne que la figure marquante et singulière de **Christian Rizzo** inscrit une farouche indiscipline: sa biographie précise que tout aussi bien il a monté un groupe de rock, créé une marque de vêtements, suivi une formation d'arts plastiques, avant qu'on le retrouve chorégraphe, ainsi que performeur-danseur dans certaines pièces, si ce n'est créateur de leurs costumes, ou de leurs musiques...

Aujourd'hui les artistes chorégraphiques ne sont plus exactement ceux qu'on attend, dans la spécialité, au moment et à l'endroit où on les attend.

Danse ou non-danse: par où la danse ?

Brouillage des rôles mais aussi de ce qui semblait être l'acte même de danser. La perte du mouvement et de la dépense dynamique des corps en marqueraient-elles la fin? Si la danse est ailleurs, où se situe-t-elle? La danse n'est peut-être plus tout à fait la danse.

La danse aurait-elle cessé de danser?

Indéniablement, on observe un ralentissement, une raréfaction du mouvement, dans bon nombre de spectacles proposés pourtant par des artistes chorégraphiques sous la rubrique danse des brochures de programmation, par exemple au Centre Pompidou. C'est souvent sur cette question que des spectateurs expriment le plus vivement leur incompréhension, quand ce n'est leur frustration.

Alain Buffard, qui dansa dans de grandes compagnies françaises de la *Nouvelle danse* des années 80 eut un mot resté fameux: «*J'en ai eu assez de sauter comme un cabri*». Ainsi, des artistes chorégraphiques paraissent soudain suspendre leur étourdissante course, pour mieux se poser, et nous poser la question, du sens même de l'acte de danser; sa source, sa justification. On peut aisément reconnaître dans cette attitude radicale un minimalisme déjà observé dans d'autres domaines artistiques à des moments essentiels de la recherche. Ou encore une façon de déjouer, de retourner, les attentes et les catégories convenues.

Le corps n'est plus un outil à maîtriser

Ici la danse se détournerait de son fascinant pouvoir d'entraînement, et reviendrait aux fondamentaux d'un corps, entrant en résistance devant les phénomènes d'accélération, de dématérialisation virtuelle, ou de libération des flux mondialisés. Par opposition au temps linéarisé du progrès en histoire, on croit pouvoir déceler aussi une temporalité plane et neutralisée, plus conforme à une vision post-moderne. Mais la perturbation intervenue est beaucoup plus profonde, et riche, que la seule question du tempo évidemment perceptible à l'œil nu.

On ne conçoit plus le corps comme un élément de nature opposé à l'esprit comme manifestation de

culture. On ne conçoit plus le corps comme un outil à maîtriser, au service des projets de l'esprit. On ne conçoit plus l'être comme une forteresse dont le premier déterminant serait sa coupure avec son environnement. De même qu'on ne conçoit plus l'artiste comme un solitaire demiurge affrontant le monde au travers d'œuvres closes et simplement remarquables.

Une forme de présence dans un espace-temps défini

Toutes ces relations sont revisitées au jour mouvant des infiltrations proliférantes de la post-modernité. Les modèles philosophiques du corps sans organes ou du **rhizome** (Gilles Deleuze) ont eu un fort impact chez nombre d'artistes chorégraphiques.

La danse n'est plus exclusivement une entreprise de projection et de dépense dynamique et généreuse, sur-valorisant une image corporelle manifestement expressive. La danse est d'abord une forme de présence dans un espace-temps défini. Cette présence au travers du corps, le médium le plus direct et immédiat, est en soi productrice de sens et d'émotion. Le mouvement, avec ses modulations, n'en est qu'une variation. Sa valeur se goûte parfois d'autant plus qu'il se fait rare, qu'il survient d'une manière extrêmement sentie, pas forcément attendue, qu'il laisse percevoir son intériorité subtile, et qu'il continue de témoigner d'une préoccupation extrêmement fine de l'espace, qui est le propre des artistes chorégraphiques.

«Par où la danse?»

Plutôt que «Danse ou non-danse?», la bonne question semble être: «Par où la danse?». Ainsi, le mouvement ralenti à l'extrême des danses de **Myriam Gourfink**, nourri d'une pratique assidue du yoga, ouvre à une perception inouïe de la circulation des masses et de l'énergie, à deux doigts de basculer dans une sorte de retournement temporel, et dans l'intériorité du mouvement. Des spectacles tels que [*dikrōmatik*] de **Vincent Dupont**, ou <Otto> de **Kinkaleri** mettent en jeu des qualités de présence sur le plateau qu'on qualifiera plutôt comme de l'ordre de la performance. Elles empruntent certes à une expérience de la danse, mais aussi du théâtre, sans pour autant qu'elles rappellent le vieux mixte intermédiaire appelé danse-théâtre. Beaucoup ont désigné dans *The Show Must Go On*, de **Jérôme Bel**, un des sommets dans les démarches qui nous intéressent ici. Or, ses interprètes sont présentés comme acteurs, et non comme danseurs. Parlant d'un projet pourtant perçu comme appartenant au champ chorégraphique plutôt que théâtral, il y a là tout de même un flottement des catégories extraordinairement significatif.

Dans ses fameuses trente-quatre courtes pièces présentées dans leur intégrale finale *Panoramix*, **La Ribot** atteint à une profusion exubérante des rencontres signifiantes entre son corps nu et une foule d'objets qu'elle investit.

Ses résonances avec les arts plastiques

La notion de performance renvoie volontiers au domaine des arts plastiques, qui vit certains de ses artistes engager leur propre corps comme médium de leur expression. **Alain Buffard** aime mentionner dans sa biographie artistique qu'il a été critique et responsable de galerie d'art. Comme tant d'autres, la configuration de son spectacle *Dispositif 3.1* est traversée par une pensée des installations en art plastique. Cette imprégnation est à son comble dans la démarche de **Jennifer Lacey**. Elle co-signe *This is an Epic* au côté de la plasticienne **Nadia Lauro**, et cette pièce peut être perçue comme une gigantesque installation dont les danseurs ne seraient que des éléments vivants parmi tous ceux, hétéroclites, qui s'y articulent.

Concert, ou chorégraphie de tableaux vivants? **Claudia Triozzi** repousse les limites jusqu'à un point quasi insaisissable dans *The Family Tree*. Et dans son étrange pseudo-spectacle *héâtre-télévision*, **Boris Charmatz** isole chaque spectateur, qu'il allonge pour ne plus lui adresser que des traces audiovisuelles d'une danse dont il semble désormais rechercher l'idée partout où on croit qu'elle n'est pas forcément.

Le questionnement est permis: la danse n'est peut-être plus tout à fait dans la danse.

Une écriture en déplacement

Lorsqu'elle cesse de se focaliser sur l'apparence extérieure et sur l'expressivité du mouvement, l'attention est plus libre de se porter sur les modalités d'écriture chorégraphique. Écriture du geste, ou des déplacements, ou composition des pièces. Sous cet angle encore, la

re-visitation de certains fondamentaux, la réévaluation des héritages, côtoient des expérimentations toutes nouvelles.

Lorsqu'en 1989, l'Allemand **Gerhard Bohner** crée *Im (Goldenen) Schnitt I et II*, il y inscrit son demi-siècle de savoirs essentiels sur l'espace et la ligne, la diagonale, l'angle, la courbe, le carré; sur la composition liée à la musique et à un environnement plastique. Vingt ans plus tard, le Catalan **Cesc Gelabert** reprend et transmet à nouveau l'héritage de ce prédécesseur disparu.

Écriture du geste ou des déplacements

Pendant de longues années, la Belge **Michèle Noiret** a été la danseuse impossible dont rêvait le compositeur contemporain **Karlheinz Stockhausen**. Il imaginait strictement qu'à chaque note puisse correspondre exactement un geste. Si elle s'en est détachée en retrouvant les voies du lyrisme, la chorégraphe revisite la musique de ce maître dans *Twelve Seasons*, et trouve dans les nouvelles technologies les outils d'une poétisation du trouble.

Parfaitement dansants semblent aussi *The Moebius Strip* de **Gilles Jobin**, ou le programme *Zoo* de la compagnie de **Thomas Hauert**. Pour autant le premier relève d'une composition rigoureuse selon les carrés d'une grille. Ce principe ne doit pas rien à l'héritage du père du chorégraphe, peintre de l'abstraction géométrique. Quant à la série de pièces des partenaires de Thomas Hauert, elles systématisent la mise en œuvre de principes d'écriture: danser des états d'âge, différer la perception de l'interprétation gestuelle puis de l'interprétation musicale, remonter une danse en sens inverse de son déroulement, etc.

Un mode particulier de composition: l'improvisation

Faut-il automatiquement considérer plus novateurs, ou audacieux, les projets basés sur l'improvisation? Par goût du risque et de l'imprévu, l'improvisation reste un mot magique, pour la plus grande liberté, sans doute illusoire, qu'on espère lui voir concéder aux interprètes. En fait, elle est un mode particulier de composition, dont les contraintes spécifiques sont l'instantanéité et la définition de consignes pré-établies. Ces procédés n'ont rien de nouveau, et l'improvisation jouit même d'une sorte de tradition de prestige dans l'imaginaire de la danse contemporaine. Et elle y demeure féconde. L'Américaine **Lisa Nelson** en est une figure éminente, et on la retrouve au Centre Pompidou avec son compatriote et pionnier **Steve Paxton**, pour une semaine d'inventions aux côtés d'artistes européens. Dans la foulée, **Olivia Grandville** présente *Ki-t* comme une «partition d'improvisation». Mais peut-être est-ce le Portugais **João Fiadeiro** qui redonne le plus d'acuité et d'actualité au potentiel recélé par l'improvisation: ses spectacles se font paradoxalement virtuoses dans la saisie de l'instant infime où la simple présence sur le plateau bascule dans l'amorce d'une projection imaginaire, et dès lors commence à faire trace artistique. Mais ainsi ils cessent de ressortir pleinement au registre de... l'improvisation.

Une écriture qui ménage une part de variabilité

Absolument singulière, la façon qu'a **Myriam Gourfink** d'aborder l'écriture de la danse. Il existe divers systèmes de notation du mouvement dansé, à l'instar des partitions musicales (celui de Rudolf Laban jouit d'une certaine notoriété). Alors, pourquoi ne pas imaginer d'écrire de nouvelles pièces de danse sur partition, comme un compositeur le fait pour la musique. De cette façon, la création chorégraphique est dégagée de l'emprise de la relation duelle entre chorégraphe et interprète dans le corps à corps du studio. Et pour ce faire, Myriam Gourfink invente un nouveau système, avec l'appui d'informaticiens, qui permettent de ménager pour l'interprète une part de variabilité en temps réel.

Une nouvelle intelligence du corps

Très éloigné de ce type de démarche, l'Anglais **Russell Maliphant** a su fasciner en produisant une qualité de mouvement d'une fluidité ciselée. Au premier coup d'œil, cela pourrait le rapprocher d'une conception ancienne du corps resplendissant et de la virtuosité en danse. Mais outre qu'il construit ses pièces selon une approche très méthodique des principes de composition du solo, du duo, du trio, et qu'il prête grande attention à leur combinaison systématique avec une architecture de lumière, c'est la source de son mouvement qui attire l'attention.

Ancien danseur étoile, Russell Maliphant est venu à la danse contemporaine par une pratique assidue, outre le yoga et les arts martiaux, d'un grand nombre de techniques d'éducation somatique

(Rolfing, Feldenkrais, *Body mind centering*, etc). Très subtiles, touchant à des niveaux de conscience corporelle souvent enfouis et assoupis, ces méthodes ont pour point commun de s'intéresser à l'intériorité du mouvement, à la logique des coordinations, au fonctionnement intime des tissus, etc. Soucieux d'autonomie dans l'exercice, de protection face aux traumatismes, et de finesse dans l'invention, beaucoup d'artistes chorégraphiques se sont tournés vers ces techniques. Il s'est agi de se désaliéner des exigences d'un mouvement que la tyrannie de la mise en spectacle réduirait à l'élaboration d'une forme extérieure performante. Plus encore que l'écriture d'une danse stricto sensu, c'est la recherche d'une nouvelle intelligence du corps qui mobilise avant tout un bon nombre d'artistes chorégraphiques.

Déshabiller le corps ou bien le déconstruire, le réagencer ?

La nudité est devenue courante sur les plateaux de danse ces dernières années, d'une façon que certains spectateurs finissent par recevoir comme un exercice obligé, un tic qui ne serait pas à tout coup justifié. Pour certains chorégraphes, il s'agit avant tout d'interroger le corps et de déconstruire sa complexité culturelle.

Un acte de bravoure

Chez certains artistes, le fait d'apparaître totalement nu sur une scène peut continuer de représenter un acte de bravoure, une sorte de défi. Cet acte continue d'aller à rebours des principes de bonne moralité qui imprègnent encore de larges secteurs de la population. Vue sous cet angle de la provocation, la seule répétition de cette figure a vite fini d'en émousser la portée.

Même devant la récente inflation de nudité, on peut d'ailleurs se demander si les corps dans la danse de la fin des années 90 n'apparaissent pas singulièrement sous-érotisés par rapport à ceux, lyriques et désirants, de la *Nouvelle danse* des années 80.

Mais la question est ailleurs.

Des nus obscènes, pudiques, violents, lugubres...

Cette vague du nu dans les spectacles chorégraphiques aura fait voir à quel point c'est l'esprit qui habille, le nu y compris, à corps mêlé. Décidément, un corps n'est pas un organisme, un ensemble stable de fonctions physiologiques, qui fournirait comme un substrat naturel de l'humain, celui-ci défini comme sa transcendance. Le corps est un lieu essentiel de la relation au monde dans sa complexité, culturelle et politique y compris. Il produit du savoir. Il recèle une histoire. Il est porteur de multiples signes. Il a ses techniques, ses usages, ses valeurs et ses projections. Il est une construction totalement connectée à l'univers social. Il est fabriqué, dressé. Son niveau d'intelligence sensible n'est en rien séparé des autres modalités d'élaboration de l'être.

Autour de la notion de bio-politique et de société de contrôle, la pensée de **Michel Foucault** sur ces questions a eu un fort impact parmi les artistes chorégraphiques.

Alors qu'un corps nu n'est qu'un corps sans costume, voici donc qu'on a découvert des nus obscènes et des nus pudiques, des nus violents et des nus tendres, des drôles et des lugubres, des francs et des indistincts, des gênants et des aimables, des pleins de forme et des mal portants, des rassurants et des inquiétants. Autant de types divers de présence; autant de regards et de projections divers portés dessus. Les nus se fabriquent dans les têtes autant qu'ils se montrent sur les plateaux.

Un corps démonté, segmenté, réarticulé

Dans *Self-Unfinished*, un solo fondateur, **Xavier Le Roy** se coule lentement dans des postures repliées sur lui-même, ou tête en bas, masquant tel ou tel membre, surexposant d'autres, etc. Comme par anamorphoses, montré de la sorte ce corps échappe d'une façon stupéfiante à l'image couramment installée dans les esprits de ce qu'est une morphologie bien ordonnée. Ce corps paraît réellement susceptible d'être démonté, segmenté, ré-agencé, par le jeu réciproque de projections et de réceptions entre la scène et la salle. Puisqu'il peut à ce point se désarticuler et se ré-articuler, il n'est pas loin d'évoquer les principes d'élaboration d'un langage.

Déconstruire un corps-savoir-social

Là où certains projetaient un état de nature, le corps le plus simplement nu se révèle un lieu complexe d'élaboration culturelle. Nus ou pas, on ne pourra jamais plus regarder un corps sur scène de la même manière qu'auparavant. Plusieurs artistes chorégraphiques semblent avoir pour principal projet de conduire inlassablement cette dé-construction du corps-savoir-social, du corps investi dans la vie de tout un chacun sur le mode d'une performance conforme à des attentes sociales, du corps répondant au paradigme bio-politique à l'ère des sociétés de contrôle.

A cet endroit, la question de la représentation spectaculaire dans des salles frôle de très près celle de toutes les représentations à l'œuvre dans l'imaginaire social. On pourrait considérer que bon nombre d'artistes chorégraphiques depuis le milieu des années 90 se sont essentiellement confrontés à la crise généralisée de la représentation. Disposons-nous aujourd'hui des concepts, des images, des médiations, nous permettant de nous représenter valablement le travail du réel à l'œuvre dans une phase de mutations aiguës?

Un thème très présent: la fabrication des genres masculin et féminin

Enjeu majeur de la construction politique des corps, la fabrication sociale et culturelle des genres masculin et féminin est un thème qui traverse un grand nombre de pièces chorégraphiques. Il ne s'agit pas d'illustrer le féminin et le masculin, voire d'en révéler les ambiguïtés ou dénoncer les relations d'inégalité, mais d'en débusquer, parfois d'en dérégler les modalités de construction sociale. Cette approche critique aura atteint un sommet dans la pièce *Dispositif 3.1*, d'**Alain Buffard**, dont on a pu écrire qu'elle réunissait quatre femmes, dont un homme.

Dans son duo *XX*, **Julie Nioche**, qui se consacre aussi à des études de psychologie centrées sur l'image du corps, usait de prothèses pour souligner de façon presque monstrueuse les modalités de construction corporelle du genre féminin.

Alors **Mathilde Monnier** semble commettre un pied de nez, et mettre les pieds dans le plat, quand sa pièce *Signé, signés*, en ne reculant pas devant un humour plein de verdure gaillarde, rappelle qu'une part de ce qui se trame dans les studios et sur les plateaux de danse n'est tout de même pas étranger au travail de la libido.

On était presque en train de l'oublier.

Un art des inter-faces

Des mises en mouvement d'une autre nature

La dynamique des corps ne se déploie plus dans l'espace-temps de la danse. L'artiste chorégraphique crée par d'autres moyens l'espace-temps de la représentation. En utilisant les nouveaux outils technologiques, son but est d'ouvrir des univers vivants inédits, abolissant par la-même la vieille notion de décor.

L'apport des innovations technologiques

De tout temps, l'innovation technologique a touché les techniques du spectacle. Mais les bouleversements induits par la révolution multi-médiatique en cours sont d'une portée et d'une intensité qui déplace massivement l'imaginaire de la relation au monde. Il ne s'agit plus de doter simplement les régies de scènes d'outils particulièrement sophistiqués, mais d'ouvrir des univers vivants inédits.

De la même manière que se complexifient les connexions du sujet avec son environnement, les artistes chorégraphiques élaborent des dispositifs en inter-faces, qui créent des circulations radicalement nouvelles dans l'espace-temps de la représentation. Si le spectacle est un objet, il semble ainsi offrir des prises jusque-là inaccessibles, des formes ouvertes et mobiles, des possibilités d'expansion, de retournement, de dématérialisation. Par là aussi, les artistes chorégraphiques produisent des mises en mouvement d'une autre nature, non moins captivante, que la seule dynamique des corps.

La transformation de la relation danse et musique

La relation entre danse et musique s'en est trouvée radicalement transformée. Les modes de composition électronique permettent d'exercer sur les sons, eux-mêmes de source volontiers

synthétique, des stratégies de spatialisation, de découpages, de répétition, d'effets, de combinaisons, qui construisent l'univers sonore comme l'un des niveaux de la chorégraphie. La musique n'est plus un simple accompagnement de la danse.

Les techniques informatiques permettent de complexes interactions entre les inductions du mouvement et la production du son, ainsi que des travaux sur le temps réel ou au contraire différé. La pratique du *djing* simplifie l'introduction de la musique *live* sur scène, et la réactivité de la relation musicien-danseur. Elle favorise aussi l'emprunt, le détournement et le recyclage du bain sonore de l'époque. **Christian Rizzo** parmi d'autres, ne se prive pas de lancer des ponts entre danses de création sur scène, et danses des *ravers* et *clubbers* d'une ère électronique dont on retient que la techno fut aussi un mouvement collectif des corps d'une intensité excitante et démentielle. La bascule mentale de l'an 2000 aura été un âge d'or pour le travail futuriste du grand son, et les artistes chorégraphiques se sont trouvés brillamment à ce rendez-vous. Impossible de recenser ici les expériences, trop nombreuses en la matière, programmées au Centre Pompidou, d'autant qu'en collaboration avec l'IRCAM, le *festival Agora* porte la démarche à des niveaux d'excellence et d'exigence inégalés.

Notons toutefois, pour exemples, l'acuité de la relation expérimentale entretenue par **Myriam Gourfink** avec le compositeur **Kaspar T. Toeplitz**, ou la force des interventions, plus brutes, d'**eriKm** dans les pièces de **Mathilde Monnier**.

Une nouvelle conception de l'espace: installations plastiques et images vidéo

La conception de l'espace est, elle, souvent abordée sur le mode d'une installation plastique dont la chorégraphie devient un élément, et non comme une page plus ou moins ornée sur laquelle écrire une pièce de danse.

Pour inscrire la grande hétérogénéité des éléments constitutifs de *Distribution en cours*, **Emmanuelle Huynh** les expose en étirant l'espace de représentation sur une incroyable largeur. A l'inverse, c'est au cœur d'un grand dispositif circulaire mobile que **Julie Nioche** choisit d'inscrire la montée vers les limites de l'épuisement qui anime sa pièce *Les Sisyphes*.

Dans [*dikrōmatik*] de **Vincent Dupont**, un dispositif d'habitacles mobiles fonctionne comme une machine à piéger les modes perceptifs du spectateur. Car toutes ces propositions modifient considérablement le rapport avec le public, même si celui-ci peut continuer de siéger sur un gradin parfaitement frontal.

Formé à l'architecture, le chorégraphe **Hervé Robbe** conçoit *Avis de démolition* comme une déconstruction sophistiquée des espaces domestiques où insinuer l'élégante circulation de ses danses fluides. Il double ce dispositif avec l'installation audio-visuelle *Permis de construire*. Sa création ne porte pas tant sur la qualité d'invention des images vidéos, mais sur l'art d'en chorégraphier les circulations au cœur des architectures mouvantes de la danse.

La vidéo: un outil pour travailler les corps

Rachid Ouramdane fait une grande utilisation de l'image vidéo. Mais son souci n'est en rien la représentation des corps que celle-ci permet. Beaucoup plus prospectives, ses pièces font de la vidéo, combinée à l'informatique, un outil pour travailler les corps eux-mêmes, et la nature de leurs relations; soit un aspect essentiel de la crise de la représentation. Sa grande pièce *+ ou - là* parvint à faire percevoir, en temps réel, comment une mutation imaginaire se produit sous l'effet des techniques de manipulation audio-visuelle.

Dans leur approche scénographique, conduite au côté d'artistes qui souvent poursuivent pleinement par ailleurs leurs carrières de plasticiens, les artistes chorégraphiques ont définitivement enterré la vieille fonction de décorateur.

Des spectateurs eux aussi déconstruits?

Qu'est-ce que l'art? C'est peut-être en se rapprochant vertigineusement de cette question sans réponse que les créateurs contemporains ont inscrit dans leur temps une tension spécifique. Dès lors sur les scènes, nombre de spectacles ont pour enjeu de questionner ce qu'est le spectacle. Les spectateurs ressentent doute et perplexité face à ces nouvelles frontières de l'imaginaire et de la pensée qu'on les invite à franchir.

En quête de nouveaux repères

Nombre d'artistes chorégraphiques travaillent à aiguiser la crise de la représentation spectaculaire. A déconstruire celle-ci. A en déceler les ambiguïtés, les illusions, les artifices, parfois les visées manipulatrices. Cela sans renoncer à fabriquer de nouvelles stratégies pour l'étonnement, l'humour, l'émotion et la rencontre.

Souvent excitantes, imaginatives, leurs propositions renversent les perspectives, brouillent les codes, surprennent, voire déçoivent les attentes. Renonçant aux séductions immédiates, elles ne se tiennent pas à l'écart de cette ère du soupçon dans laquelle s'est engagée la vie artistique et intellectuelle en quête de nouveaux repères et enjeux dans une époque insaisissable, souvent inquiétante.

Rien de surprenant à ce que, côté spectateurs, le doute, la perplexité, pourquoi pas le malaise ou l'irritation, participent aussi à certains des rendez-vous fixés sur ces nouvelles frontières de l'imaginaire et de la pensée.

Là se livre une bataille redoutable. Par la surabondance de leurs productions, la tonalité gratifiante de leurs propositions, le pouvoir de fascination particulier de leurs images animées, les grands moyens de communication audio-visuelle ont profondément ancré dans la population une attitude passive dans les modes de perception du spectacle, reçu comme objet de consommation courante parmi d'autres. On en attend qu'il donne satisfaction, dans une relation univoque et unilatérale.

Gommer la barrière perception et action

Or, toutes les avancées actuelles, qu'elles relèvent de la recherche scientifique (**les neurosciences**) ou philosophique (**la phénoménologie**) conduisent à gommer toujours plus la séparation qu'on imaginait jusque-là entre les notions de perception et d'action. Il n'y a pas plus actif que la fonction perceptive, procédant à des jeux incessants de reconnaissance, d'identification, de projections, de tri, de détournement, de recyclage, d'élaboration. C'est le travail du spectateur.

Une perspective élitiste ou généreuse ?

Les artistes chorégraphiques concentrent toute leur attention sur la présence directe et immédiate des corps porteurs de sens multiples dans l'activation de la relation espace-temps. Ce faisant, ils ont révélé comme jamais à quel point c'est l'esprit du spectateur qui fabrique le spectacle. Assurément nouvelle, et d'une mise en œuvre parfois complexe, cette perspective est souvent perçue comme élitiste. Pourtant, elle contient une adresse profondément généreuse, stimulante, et finalement démocratique, pour le spectateur qui la reçoit, tout autant que celui-ci s'y rend disponible. Cela notamment en se défaisant de la préoccupation obsédante et inhibitrice d'accéder à une lecture linéaire, explicite et intelligible des œuvres.

Ne pas forcément comprendre, c'est parfois ressentir plus, saisir autrement. Dégager de nouvelles perspectives sur soi et les autres.

Le spectateur devient interprète

Dans *The Show Must Go On*, **Jérôme Bel** a poussé à l'extrême – hissé à un sommet, estiment certains – une logique de représentation chorégraphique dont la danse s'est quasiment absentée, dont les interprètes ne représentent strictement rien d'autres que les spectateurs eux-mêmes, auxquels est redistribuée la liberté d'imaginer le spectacle, tel une bande-son de la mémoire. Il n'y a évidemment pas de hasard, et pas plus de sympathique initiative de médiation, dans le fait que des spectateurs aient été sollicités, de bout en bout du processus de création, pour exprimer comment ils ressentaient les propositions en train de s'expérimenter. Là était l'essence de la démarche.

Ce n'est pas que pour remplir des salles à qui montrer leurs œuvres, que les artistes chorégraphiques ont absolument besoin des spectateurs. C'est qu'ils sont des artistes de la relation effectivement vécue dans un espace-temps privilégié.

Grande adepte de l'improvisation, **Lisa Nelson** a combiné celle-ci avec une recherche extrêmement poussée sur les mécanismes objectifs et subjectifs de la perception. Aux spectateurs, elle aime adresser la question suivante: «Quand vous me regardez danser, est-ce que vous improvisez?»

Bibliographie

- > **Surveiller et punir** - Michel Foucault. Gallimard, 1975 (réédition 1993). Pour approcher l'une des pensées philosophiques faisant couramment repère dans la recherche chorégraphique.
- > **Dialogues** - Gilles Deleuze, Claire Parnet. Champs, Flammarion, 1996. Une approche très accessible de la pensée de Gilles Deleuze (rhizome, corps sans organes...).
- > **De la création chorégraphique** - Michel Bernard. Centre national de la danse, 2001. La réflexion - d'un abord complexe - sur la danse, d'un philosophe inscrit dans la lignée de la phénoménologie.
- > **Poétique de la danse contemporaine** - Laurence Louppe. Contredanse, 1997. Réédition augmentée prochaine. Une réflexion au croisement de la théorie esthétique et de la philosophie, très informée des recherches d'avant-garde.
- > **Terpsichore en baskets, post-modern dance** - Sally Banes. Chiron, Centre national de la danse, 2002. La référence incontournable sur le mouvement américain du *Judson Church*, qui continue d'influencer les nouvelles tendances dans l'Hexagone.
- > **La danse au XXe siècle** - Marcelle Michel, Isabelle Ginot. Larousse, 2002. Documenté et synthétique, un parcours ordonné dans la modernité chorégraphique.
- > **La danse dans tous ses états** - Agnès Izrine. L'arche, 2002. Une réflexion très informée sur la Nouvelle danse française, et ses rapports aux institutions.
- > **Entretenir, à propos d'une danse contemporaine** - Boris Charmatz, Isabelle Ginot. Centre national de la danse, 2002. L'association d'une historienne de la danse et d'un chorégraphe emblématique des nouvelles tendances, pour conduire une réflexion foisonnante et serrée.
- > **Etre ensemble, figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle** - Collectif. Centre national de la danse, 2003. Actes d'un colloque représentatif des recherches actuelles en études de danse.
- > **Par où la danse? La mise en marche d'une écriture de la disparition dans la pièce «Déroutes» de Mathilde Monnier** - Gérard Mayen. L'Harmattan, 2004 (à paraître). Un exemple d'analyse de pièce - un genre encore rare en études de danse - de l'une des chorégraphes incontournables de la période.
- > **Medium: danse** - Art Press, numéro spécial, 2003. Au cœur des nouvelles tendances, des réflexions souvent conduites par les chorégraphes eux-mêmes.
- > **Vu du corps** - Nouvelles de danse, n°48/49, automne-hiver 2001. Une réflexion renouvelée sur la perception et la pratique de la danse, autour de la figure de Lisa Nelson.
- > **Incorporer** - Nouvelles de danse, n°46/47, printemps-été 2001. Un parcours dans le renouveau des techniques de danse, méthodes somatiques, approches du corps.

Liens

- > Le site du Centre national de la danse:
www.cnd.fr
- > Le site-portal du ministère de la Culture:
www.culture.fr rubrique 'danse contemporaine'.

Artistes cités

JÉRÔME BEL

- > *The Show Must Go On*, du 4 au 6 décembre 2002
- > *Xavier Le Roy*, spectacle de Jérôme Bel, conception Xavier Le Roy, du 13 au 15 octobre 2000

ALAIN BUFFARD

- > *Dispositif 3.1*, du 20 au 24 février 2002
- > *Dispositif 3.1*, du 28 au 30 mars 2001

BORIS CHARMATZ

- > *heâtre-télévision* du 13 septembre au 20 décembre 2002
- > *Entraînement # 0: Lancement (Pseudo-Evénement), Collective Action*, Vincent Dupont, Sharon Lockhart, Boris Charmatz, 27 septembre 2002

CATHERINE CONTOUR

> *Chambre. Etapes chorégraphiques en chambres d'hôtel*, du 22 au 26 mars 2000

ODILE DUBOC

> *Pour tout vous dire, ... Conversations chorégraphiques d'Odile Duboc*, du 13 au 15 juin 2003

VINCENT DUPONT

> *[dikròmatik]*, du 22 au 24 janvier 2004

> *Entraînement # 0: Lancement (Pseudo-Evénement)*, Collective Action, Vincent Dupont, Sharon Lockhart, Boris Charmatz, 27 septembre 2002

JOÃO FIADEIRO

> *I Am Here*, du 29 au 31 octobre 2003

> *Existência*, 3 et 4 avril 2002

CESC GELABERT

> *"Im (Goldenen) Schnitt I et II" Durch den Raum, durch den Körper*, du 9 au 13 octobre 2002

MYRIAM GOURFINK

> *Contraindre*, du 16 au 20 février 2004

> *L'Ecarlate*, du 6 au 8 juin 2001, avec le Festival Agora

OLIVIA GRANDVILLE

> *Comment Taire / Elucidation*, Olivia Grandville et Loïc Touzé, 8 et 9 juin 2004, avec le festival Agora

> *Ki-t*, 29 janvier 2003

THOMAS HAUERT

> *5 (Via, Nylon Solution, Common Senses, Solo renversé, &)*, du 25 au 27 septembre 2003, avec le Festival d'Automne

> *Création 2002*, 13 et 14 février 2002

> *Jetzt*, 22 avril 2000

> *Cows in Space*, 19 avril 2000

EMMANUELLE HUYNH

> *A vida Enorme, Episode 1*, du 27 au 30 novembre 2003

> *Hourvari (Laboratoire instantané)*, du 2 au 16 janvier 2001

> *Distribution en cours*, du 7 au 10 décembre 2000

GILLES JOBIN

> *The Moebius Strip*, du 13 au 15 mars 2002

KINKALERI

> < *OTTO* >, 29 et 30 janvier 2004

QUATUOR KNUST

> " ... d'un Faune " (*éclats*), du 2 au 5 février 2000

JENNIFER LACEY

> *This is an Epic*, du 16 au 18 avril 2003

> Jennifer Lacey, interprète de Rachid Ouramdane, *Au bord des métaphores*, 5 et 6 avril 2001

LA RIBOT

> *Panoramix*, du 15 au 20 octobre 2003

XAVIER LE ROY

> *Giszelle*, Xavier Le Roy et Eszter Salamon, 15 et 16 mai 2002

> *Xavier Le Roy*, spectacle de Jérôme Bel, conception Xavier Le Roy, du 13 au 15 octobre 2000

- > *Downtown arts Festival, New York*, Xavier Le Roy, Grand Magasin, Claudia Triozzi, David Shea, du 14 au 16 septembre 2000
- > *Self-Unfinished*, 15 et 16 mars 2000

RUSSELL MALIPHANT

- > *Two / Knot / Stream / Sheer*, 24 et 25 mai 2002
- > *Shift / Two / Critical Mass*, 28 février et 1er mars 2001

MATHILDE MONNIER

- > *Déroutes*, 8 au 10 juillet 2004
- > *8 MN...*, 9 et 10 avril 2003
- > *Allitérations* (Re-Création 2003), 9 et 10 avril 2003
- > *Signé, Signés*, 6 et 7 juin 2002, avec le festival Agora

LISA NELSON

- > *Theatre of Operations / An Observatory*, Lisa Nelson et Steve Paxton, du 20 au 25 janvier 2003

JULIE NIOCHE

- > *XX, et 3, avenue de l'Espérance*, Rachid Ouramdane, Julie Nioche, 21 mars 2003
- > Interprète de Rachid Ouramdane, + *ou – là*, du 31 octobre au 4 novembre 2002
- > Collabore au projet de Rachid Ouramdane, *Au bord des métaphores*, 5 et 6 avril 2001

MICHELE NOIRET

- > *Twelve Seasons*, du 9 au 11 juin 2001, avec le festival Agora

RACHID OURAMDANE

- > *Les Sisyphe*, Rachid Ouramdane et Julie Nioche; *Skull* Cult*, une proposition de Christian Rizzo pour Rachid Ouramdane, Soirée fin novembre 1, 19 et 20 mars 2003
- > *XX et 3, avenue de l'Espérance*, Rachid Ouramdane, Julie Nioche, 21 mars 2003
- > + *ou – là*, du 31 octobre au 4 novembre 2002
- > *Au bord des métaphores*, 5 et 6 avril 2001

STEVE PAXTON

- > *Theatre of Operations / An Observatory*, Lisa Nelson et Steve Paxton, du 20 au 25 janvier 2003

CHRISTIAN RIZZO

- > *Skull* Cult*, une proposition de Christian Rizzo pour Rachid Ouramdane, 19 et 20 mars 2003
- > Collabore aux spectacles de Julie Nioche et Rachid Ouramdane, *XX et 3, avenue de l'Espérance*, 21 mars 2003
- > Interprète de Rachid Ouramdane, + *ou – là*, du 31 octobre au 4 novembre 2002
- > Collabore au projet de Rachid Ouramdane, *Au bord des métaphores*, 5 et 6 avril 2001
- > Performer-danseur dans *Distribution en cours* de Emmanuelle Huynh, du 7 au 10 décembre 2000

HERVÉ ROBBE

- > << *Rew (vers une utopie du renoncement)* 9 et 10 juin 2004, avec le festival Agora
- > *Avis de démolition*, du 14 au 16 juin 2001, avec le festival Agora

ESZTER SALAMON

- > *Reproduction*, du 7 au 9 avril 2004
- > *What a Body You Have, Honey*, 13 et 14 mai 2003
- > *What a Body You Have, Honey*, 18 mai 2002
- > *Giszelle*, Xavier Le Roy et Eszter Salamon, 15 et 16 mai 2002

MEG STUART

- > *Highway 101*, du 25 septembre au 1er octobre 2000

LOÏC TOUZE

- > *Comment Taire / Elucidation*, Olivia Grandville et Loïc Touzé, 8 et 9 juin 2004, avec le

festival Agora
> *Love*, du 11 au 13 février 2004

MARK TOMPKINS

> *in to or out of*, initialement prévu du 22 au 24 janvier 2000

CLAUDIA TRIOZZI

> *Park*, 29-30 mars 2003
> *The Family Tree*, du 24 au 27 mars 2003
> Interprète de Alain Buffard, *Dispositif 3.1*, du 20 au 24 février 2002
> Interprète de Alain Buffard, *Dispositif 3.1*, du 28 au 30 mars 2001
> *Downtown arts Festival, New York*, Xavier Le Roy, Grand Magasin, Claudia Triozzi, David Shea, du 14 au 16 septembre 2000

Précision

Tout au long de ce dossier, les artistes chorégraphiques ne sont mentionnés qu'au travers de leurs pièces ayant figuré dans la programmation de spectacles vivants au Centre Pompidou depuis 2000. Cette étude a été conçue comme un balayage thématique du contenu de cette programmation. A travers celle-ci, se dessine un aperçu réfléchi d'un certain esprit de la création chorégraphique depuis le milieu des années 90. Il ne faut donc pas y rechercher une approche systématique, ni a fortiori exhaustive, des parcours de ces artistes et de leur œuvre singulière au cas par cas.
G. M.

Informations / crédits

L'AGENDA DES SPECTACLES

Pour vous informer sur la programmation des spectacles de danse contemporaine présentés au Centre Pompidou: www.centrepompidou.fr/agenda/spectacles/

En recevant la Lettre d'information 'Spectacles-concerts', vous serez prévenu chaque semaine des nouveaux spectacles.

Pour vous inscrire: www.centrepompidou.fr/inscription/

Si vous êtes Adhérent du Centre Pompidou, en vous inscrivant à la lettre d'information (précisez votre qualité d'adhérent sur le formulaire) vous recevrez régulièrement des invitations à des spectacles de danse.

LA DANSE AU CENTRE POMPIDOU

La danse au Centre Pompidou c'est, en premier lieu, la programmation proposée par le service des Spectacles vivants. C'est aussi les spectacles chorégraphiques de l'Ircam, le festival Vidéodanse ainsi que des ateliers tout public...

Le service des Spectacles vivants

Créé en 2000, le service des Spectacles vivants se situe au cœur de la vocation du Centre d'ouvrir au maximum le champ de la création, dans une optique pluridisciplinaire. Danse, musique, théâtre, sa programmation, à l'image de la richesse de la création contemporaine, s'ouvre également à la mode, au design, et favorise les thèmes de convergence avec le Musée, les Cinémas et les Revues parlées. Le pôle spectacles présente également des concerts et des événements initiés en collaboration avec l'Ircam.

L'Ircam

En 2000 également, l'Ircam, l'Institut de recherche musicale au Centre Pompidou, ouvrait un nouveau pôle pour développer un dialogue régulier entre les chorégraphes et la musique contemporaine. Le festival *Agora*, présenté régulièrement en juin, est souvent l'occasion, pour le public, de découvrir ces nouveaux dialogues entre chorégraphes invités et compositeurs de l'Ircam.

Le festival annuel Vidéodanse

Chaque année, Vidéodanse propose un festival de films sur la danse, réunissant des chorégraphes les plus illustres jusqu'aux nouveaux venus sur la scène contemporaine.

Vidéodanse organise également deux rendez-vous mensuels: «Paroles de chorégraphes», en collaboration avec les Revues parlées, et «Films de danse», avec les Cinémas du Centre Pompidou.

L'Atelier danse du Service éducatif et de la Programmation Jeune public

L'Atelier Danse propose aux enfants, aux adultes amateurs et aux danseurs professionnels des programmes d'ateliers arts plastiques/danse autour d'une œuvre du Musée.

Des ateliers sont également proposés entre danseurs professionnels et non-voyants adultes.

Crédits

© Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, mai 2004

Texte: Gérard MAYEN

Coordination: Marie-José Rodriguez et Christophe Susset

Conception graphique: Michel Fernandez

Dossier en ligne sur www.centrepompidou.fr/education, rubrique 'Dossiers pédagogiques'.

Lexique

Kinétographie

Système de notation écrite du mouvement (un peu à l'image de la notation dans le cas d'une partition musicale). La kinétographie à ce jour la plus répandue dans le monde de la danse fut l'œuvre du chorégraphe et théoricien du mouvement allemand de l'entre-deux-guerres, Rudolf Laban. Elle en porte le nom: kinétographie Laban.

Genré

Relatif aux genres. D'origine américaine, la *queer theory* aborde les identités sexuelles, masculine et féminine, en tant que constructions culturelles, qu'elle soumet dès lors à une déconstruction critique radicale. Elle intègre et dépasse les acquis intellectuels des mouvements féministes et gay. L'identité *genrée*, qui fait qu'un homme se comporte tel qu'on l'attend d'un homme (voire en a l'apparence), et une femme d'une femme, peut être approchée comme la reproduction d'une performance codée. De ce fait relative, non figée, elle offre prise aux artistes scéniques désireux de la questionner, la reformuler, la mettre en mouvement. Au premier rang desquels les artistes chorégraphiques, qui ont le corps pour médium, mais aussi sa représentation pour objet, comme lieux d'inscription de la performance des genres.

Neurosciences

Les neurosciences ont pour objet l'étude du système nerveux. Leur évolution, actuellement très rapide, conduit à une remise en cause des frontières supposées - et toujours solidement ancrées dans les mentalités - entre perception et action, émotion et pensée, biologie et psychologie, inné et acquis, etc. Elle invite à ne plus ordonner ces binômes selon une opposition dualiste, mais selon des systèmes de connexions et d'interfaces multiples, mobiles, plastiques et réversibles.

Phénoménologie

La méthode phénoménologique conduit à aborder le réel non comme un objet séparé de son observateur, mais en intégrant pleinement, en validant l'expérience perceptive et l'élaboration consciente que celui-ci en a. Elle aide à penser un être au monde qui atténuerait la coupure entre l'individu et son environnement, voire entre sujet et objet, mais aussi à envisager avec complexité le rapport entre objectivité et subjectivité. Merleau-Ponty est le plus connu des penseurs de la phénoménologie. Dans le domaine artistique, une posture phénoménologique invite à porter une grande attention à l'activité propre du spectateur dont le regard construit, actif et projectif, participe pleinement à la production du sens d'une œuvre, qui n'est jamais clos ni définitif.

Rhizome et corps sans organes

Deux concepts clés de la pensée du philosophe Gilles Deleuze.

Le rhizome permet d'aborder le réel par systèmes plans, non clos et dynamiques, sujets à proliférations, dérivations, connexions et branchements multiples. La production de lignes de fuite et

de phénomènes de dé-territorialisations, y déplace constamment la constitution éventuelle de catégories figées et hiérarchisées.

Faisant référence à Antonin Artaud, le corps sans organes remet en cause la représentation du corps comme un organisme biomécanique fonctionnel et stable, et privilégie les projections, notamment désirantes, qui en font un lieu instable de forces au travail. Ce concept a fait florès parmi les artistes chorégraphiques qui cherchaient à remettre en cause la représentation conventionnelle du corps.