

Variations sur des moments de danse

Geisha Fontaine

Université Bordeaux Montaigne
Compagnie Mille Plateaux Associés
geisha.fontaine@gmail.com

Qu'est-ce que l'immanence? Une vie.

Gilles Deleuze (2003, p. 361)

Un soir de juin 2016, à la Maison du Japon, à Paris, Min Tanaka danse¹. Au début de la performance, il est dissimulé par ses vêtements et un caleçon masquant sa tête, mais le spectateur perçoit que ce corps de danseur est vibrant d'expériences. Le Japonais a 71 ans. Son âge se voit, puis s'oublie. Cela se passe fréquemment ainsi en Orient, dans le spectacle vivant. Le rôle de l'artiste est en corrélation avec son âge, comme Zeami le montre si bien dans ses écrits sur le Nô.

Dans sa performance *Locus Solus*, Min Tanaka intensifie trois données fondamentales de la création en danse: le corps, le temps et l'espace. Cet artiste pense que la danse «est toujours née de la société de son temps», et il est vrai qu'elle est déterminée spatialement et temporellement. L'enjeu de cet artiste est cependant de rechercher «une danse sans précédent, sans nom, encore jamais vue».² Chaque occurrence de *Locus Solus* est unique en fonction du lieu et du moment où elle se déroule tout en étant porteuse d'un ensemble de lieux et moments antérieurs.

La danse crée un présent irrigué d'une mémoire du corps et ouvert à la singularité de

¹Cette performance a eu lieu dans le cadre de « Camping », une manifestation proposée par le Centre national de la Danse, à Pantin, direction : Mathilde Monnier.

²Présentation de *Locus Focus* par Min Tanaka: <http://www.mcjp.fr/fr/la-mcjp/actualites/locus-focus--min-tanaka>

son devenir. Elle est un art du corps où la notion de temps est essentielle. Dans mon ouvrage *Les danses du temps* (Fontaine, 2004), j'avais insisté sur les rapports entre le mouvement dansé, la finitude du corps et les enjeux chorégraphiques. Le mouvement apparaît, dure un moment, disparaît. Le corps lui aussi apparaît, dure un moment, disparaît. J'avais également développé les liens entre la structuration des œuvres chorégraphiques et la conception du temps dont elle témoigne. «Couramment l'idée de temps est une question d'addition: 2 et 2, 3 et 3 ou 2 et 3 comme chez Stravinski. Pour moi, c'est différent: à l'intérieur de ce temps additionnel, il y a d'autres espèces de temps différentes avec une durée où tout est possible, plusieurs éléments ou rien...» confiait Merce Cunningham (1972, p. 26). Ces possibles, y compris le «rien», font l'objet d'une recherche sensible visant à percevoir différemment la réalité, notamment le rapport entre l'espace et le temps. La perception des rythmes et des espaces intérieurs au corps dialogue constamment avec celle de l'environnement. À ce sujet, le danseur et pédagogue Jérôme Andrews a une jolie réponse à une question sur l'espace intérieur : « L'espace intérieur peut être réparti entre les jambes, les bras, etc., mais fondamentalement c'est plutôt une question de temps contenu à l'intérieur [...]; C'est un long travail de quelques semaines, de quelques mois, de quelques années, on n'est pas pressé, on a le temps. Quand on coupe le fil du temps, on a du temps.» (Andrews, 2016, p.85).

Je souhaite poursuivre dans ce texte quelques réflexions sur les interactions entre le corps et le temps, et j'insisterai sur les relations entre une époque et le corps dansant³ en posant à l'occasion quelques questions de méthodologie.

1. Le corps, le temps : transformations et passages

J'ai évoqué le projet *Locus Solus* au début de ce texte parce que la façon dont il combine les données concrètes et les enjeux chorégraphiques est avant tout temporelle. Min Tanaka s'attache en effet aux «commencements» comme aux «fins» pour les faire résonner, pour danser entre le temps et l'espace, pour aiguïser la concentration dans l'instant tout en étant attentif à l'environnement. C'est l'une des caractéristiques de la pensée orientale que de ne pas fonctionner par couples d'opposés et de préférer leur alliance. C'est le même processus que le corps dansant favorise.

³C'est une problématique que j'ai déjà abordée dans le texte «Such a little thing», mais de manière différente qu'ici. (*DanceHouse Diary*, #5, July-October 2013, Australia, p. 3-5).

«Quel corps? Nous en avons plusieurs» remarquait Roland Barthes (1975). Les cheveux blancs de Min, son corps marqué, font signe de son âge. Et pourtant, tout au long de la performance, ce même corps devient le signe d'âges et de périodes variés. À tel instant, on voit un jeune homme, à tel autre on devine un personnage surgi d'une estampe, ou bien encore on imagine une créature dont on n'est pas bien sûr qu'elle existe.

Le corps dansant est le vecteur visible, visuel, de la transformation. Là réside sa force artistique. Il est le signe du passage, du mouvement en train de se faire. C'est sa première fonction, bien avant celle d'être expressif. Cette transformation se perçoit, mais ne se laisse pas saisir. La transformation se transforme, le passage passe, tels sont les vertiges du temps. Le jardin de la Maison du Japon dans lequel Min a dansé à Paris est toujours visible, la danse qu'il y a proposée ne l'est plus. C'est cette disparition qui fait du temps un paramètre inséparable de la définition même de la danse⁴.

«Une seule représentation bien au point, cela doit suffire» pensait l'écrivain Jean Genet à propos de sa pièce *Les Paravents* (1966, p. 18). «L'acteur doit agir vite, même dans sa lenteur, mais sa vitesse, fulgurante, étonnera. [...]. Un pareil jeu fera vivre l'acteur et la pièce. Donc : apparaître, scintiller, et comme mourir.» ajoutait-il (p. 48). Mais cette exigence visait à marquer le spectateur. Si la disparition est bien une condition du spectacle que l'on dit en français «vivant», cela ne signifie pas pour autant qu'il ne s'est rien passé et la mémoire de ce qui a eu lieu peut perdurer très longtemps. La durée du souvenir est cependant indissociable comme celle d'une vie. S'il n'est pas filmé ou décrit, le moment de danse ne traversera pas les siècles. Ce rapport entre mémoire et oubli, entre durée de l'œuvre et durée de vie, redouble tout autant qu'il interroge le rôle de l'interprète dans la création chorégraphique. Jusqu'où le corps du danseur intervient-il sur l'œuvre? C'est une question que je me suis notamment posée pour certaines pièces de Trisha Brown reprises aujourd'hui par de jeunes danseurs; les mouvements sont les mêmes que lors de la création et ne semblent cependant pas être les mêmes.

⁴J'ai amplement développé ce thème dans *Les danses du temps*, op. cit. Voir notamment : « Moment 1 », « Moment 2 ».

⁵En France, jusqu'à il y a une quinzaine d'années, on parlait essentiellement de « répertoire » en danse. Désormais on travaille sur son patrimoine, dans une démarche sur le passé qui s'apparente à celle qui est opérée dans les arts visuels. Il s'agit certes de ne pas se limiter à la reprise d'œuvres dans le travail sur le passé. Mais le choix du mot est très symptomatique du besoin constant de légitimation des acteurs du champ de la danse, notamment des représentants de l'État français qui subventionne la culture.

Se pose là un enjeu décisif du répertoire en danse, de son patrimoine⁵. La dimension culturelle du corps du danseur est l'un des facteurs marquants de la création, ce dont les chorégraphes sont plus ou moins conscients. De la même façon que l'évolution des techniques a changé la façon de peindre, la modification de la corporéité a influencé la façon de chorégraphier.

«Tout est changeant dans l'ensemble des phénomènes» (1984, p. 408), constate Emmanuel Kant. Se pose alors la question du phénomène. Le corps est tout sauf un seul phénomène, au sens philosophique du terme⁶. Le corps est tout sauf une généralisation. Mais, certes, il est changeant.

Les transformations du corps interviennent à double titre dans la danse. Il y a les transformations liées au processus vital, aux cellules, à l'organicité, etc. Il y a aussi les transformations que les apprentissages et les expériences du danseur ont favorisées. Tout au long de son parcours, le danseur fait résonner dialectiquement ces deux modes de transformation. J'insiste sur la dimension matérielle du corps parce que c'est ce que la danse travaille et c'est là où elle crée. Je n'en oublie pas pour autant l'activité cérébrale et ses manifestations moins tangibles. La danse les travaille également. Il y a la plasticité du corps comme celle du cerveau; il y a une totale interdépendance entre le corps et le cerveau – ce dont les neurosciences témoignent depuis plusieurs années. Il n'y aurait même plus lieu de distinguer corps et cerveau et mieux vaudrait trouver de nouveaux concepts! J'insiste néanmoins sur le fonctionnement de l'organisme parce qu'il a un caractère d'implacabilité avec lequel la danse joue. Que je le veuille ou non, je vieillis ; que je le veuille ou non, en l'état actuel des connaissances, je vais mourir. Or, je vais vieillir plus ou moins bien. Je vais mourir plus ou moins tôt. La danse exacerbe ces «penchants» du corps en lui offrant des mises au présent, des décalages, des vitesses, fort insolites. La danse comme liberté face à la loi du temps C'est juste une tentative et on ne peut évidemment jamais être sûr de ce qui arrivera. C'est le risque à prendre, le pari à faire. Il n'empêche que Min danse à 71 ans alors que d'autres non⁷. Les chorégraphes comme les danseurs multiplient les durées, c'est l'un des enjeux de leur art. Le corps est simultanément lieu de passage et de mémoire : il est le révélateur d'une

⁵Dans l'histoire de la philosophie occidentale, le phénomène est associé aux apparences et aux perceptions. Ce concept renvoie aux hiérarchies mises en place tout au long de l'histoire dans la recherche de la vérité. En conséquence, la notion de phénomène relève de conceptions dualistes largement remises en cause aujourd'hui.

⁷Le Japonais Kazuo Ohno dansait pour sa part à plus de 90 ans.

époque, mais il fait aussi signe d'une histoire des pratiques en danse. Dans *The Art of Memory* (1966), Frances A. Yates interroge l'histoire de la mémorisation; elle analyse de manière fine les liens entre mémoire, lieu et image dès la Grèce antique. Mais il serait intéressant de penser aussi les processus de mémorisation en danse en considérant le corps comme «lieu» d'une mémoire sensible qui relève davantage du mouvement que de l'image et de l'espace.

2. Les faits et leurs moments

Les discours sur le corps et la danse dépendent du regard porté par une époque sur une autre et du contexte dans lequel ils sont produits. Il faudrait travailler à une archéologie du corps dansant. En effet, l'histoire de la danse ne questionne pas suffisamment comment les faits d'une époque sont interprétés, décrits, analysés sur le moment, puis ultérieurement. L'histoire de la danse manque d'analyse des mécanismes d'interprétation des événements. Il faudrait, comme le faisait Foucault, «pousser le plus loin possible la recherche des différences entre des événements qui semblent former une même espèce» (Veyne, 2010, p. 45). Cette herméneutique convient à la danse.

N'étant ni historienne ni anthropologue, je ne place pas ici l'enjeu de mes recherches. Il me semble néanmoins important de distinguer comment « des » corps dansants manient les données de temps et comment « des » créations chorégraphiques questionnent, illustrent ou annoncent quelque chose de notre temps. Il ne s'agit pas de s'attacher à la dimension sociétale de telle ou telle thématique. L'enjeu est de décoder comment une pièce chorégraphique tranche avec d'autres pièces chorégraphiques alors même qu'elle semble appartenir à un même ensemble. C'est cette différenciation, cette différence derridienne, qui permet une précision d'analyse.

Pour ce faire, je prendrai comme exemple l'usage du folklore dans la création chorégraphique contemporaine. Cela me conduira à questionner les notions de contemporanéité et de postmodernité. Quelles sont les incidences entre ce qui a eu lieu et ce qui se crée? À quels besoins, y compris esthétiques, répond l'usage des traditions en danse contemporaine?

En art, il est courant de s'emparer de pratiques traditionnelles. Dans la danse, le

folklore a joué un rôle indéniable, dans le ballet romantique, classique, dans les Ballets Russes, la danse moderne, etc. Éternel retour? Dans les années 2010, les danses traditionnelles sont convoquées par de nombreux chorégraphes européens. Quelques exemples: Christian Rizzo avec *D'après une histoire vraie* (2013), Alessandro Sciarroni avec *FOLK-S Will You Still Love Me Tomorrow ?* (2013), Gabor Varga et József Trefeli avec *JINX 103* (2013), Simon Mayer avec *Sons of Sissy*, (2015).

Déjà, en 2005, dans sa création *Magyar Tàncok*, Eszter Salamon se référait aux danses traditionnelles hongroises qu'elle avait apprises dans son enfance et, en 2008, Mickaël Phelippeau à la danse bretonne dans le bi-portrait *Yves C*⁸. Mais c'est bien dans les années 2010 que de nombreux chorégraphes s'emparent du folklore.

Introduire des éléments des arts traditionnels dans les créations n'est donc pas une innovation. C'était souvent un à-côté ou un prétexte alors que, dans cette deuxième décennie du XXI^{ème} siècle, cet usage est revendiqué et posé au cœur du processus créatif. La réponse paraît simple. C'est rassurant, notamment pour le public. Après la tendance conceptuelle où le mouvement se raréfiait dans la mise en avant d'un art «déceptif», la dépense physique fait retour. Un usage contemporain de la tradition donne ainsi un repère historique tout en préservant le besoin de «nouveau». On recycle, autrement, les danses traditionnelles. C'est une démarche en quelque sorte écologique. Mais on cherche évidemment à le faire de façon novatrice.

Il est nécessaire d'analyser ce «recyclage temporel» de formes anciennes et ce qu'il signale, en fonction de l'usage qui en est fait dans telle ou telle pièce. La méthodologie consiste à décrypter ce qui nous séduit parce que nous le reconnaissons et ce qui nous stimule parce que nous ne le reconnaissons pas. Pour ce faire, je vais me concentrer sur *Sons of Sissy*⁹ de Simon Mayer. Sa création est présentée ainsi :

Quatre danseurs musiciens utilisent de manière expérimentale la musique des Alpes traditionnelle, différentes danses de groupe et rituels, en les libérant de toute règle et de tout conservatisme. Ré-interprétations artistiques et nouvelles significations temporaires

⁸Dans le spectacle bi-portrait *Yves C*, il s'agit plus précisément du « round », danse locale du Finistère nord, que Mickaël Phelippeau découvre à plus de trente ans en rencontrant le chorégraphe de danse traditionnelle Yves Calvet qui la pratique depuis l'âge de trois ans.

⁹Les interprètes sont : Matteo Haitzmann, Simon Mayer, Patric Redl, Manuel Wagner.

fusionnent ainsi de manière inattendue. Les Sons of Sissy font tout ce qu'ils peuvent pour faire honneur à leur nom, se conduisant tantôt comme un drôle de quartet de musique folk, tantôt comme un combo de danse rituelle expérimentale, avec un sens de l'humour leur permettant de rompre radicalement avec les modèles masculins traditionnels éculés.¹⁰

Au cours de ce spectacle, les pas et les notes appartenant aux arts traditionnels sont de plus en plus décalés jusqu'à devenir excessifs, le tout fonctionnant comme une suite de transformations possibles et inattendues. Dans la dernière partie, les quatre interprètes sont nus, renversant totalement la question du matériau folklorique qui s'emballe alors et devient méconnaissable. Oscillant entre récital presque gentil et débordements corporels frénétiques, le spectacle bascule dans un questionnement sur le genre et sur le rôle assigné au masculin. Tout se déroule avec un grand humour et la façon dont la tradition est utilisée est simultanément audacieuse, grinçante et réjouissante. Ce détournement va de pair avec une forte implication des corps qui font en quelque sorte « craquer » le folklore tant ils le poussent à sa limite.

L'utilisation de formes aussi référentielles est souvent délicate. Il faut noter que, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du siècle suivant, les danses traditionnelles venues d'autres pays étaient fort prisées parce qu'elles satisfaisaient le goût de l'époque pour l'exotisme.¹¹ Dans son ouvrage *L'éveil des modernités – une histoire culturelle de la danse*, Annie Suquet analyse notamment comment cet engouement pour les danses venues d'ailleurs s'accompagne d'une hiérarchie qui s'établit entre « sociétés primitives » et « société civilisées ». A contrario, c'est majoritairement dans leur propre tradition que les chorégraphes puisent aujourd'hui.¹² Cette attitude pourrait correspondre à la recherche de ses racines et renvoyer à l'identité à laquelle elles contribuent.¹³ En Europe, les danses traditionnelles sont actuellement revendiquées par des partis d'extrême droite qui les opposent à la création contemporaine. On peut se questionner sur l'utilisation en réalité conventionnelle de danses traditionnelles par certains chorégraphes contemporains, propo-

¹⁰ Voir le site Internet de Simon Mayer : simon-mayer.tumblr.com

¹¹ Voir le chapitre « La fascination des ailleurs ». Annie Suquet, *L'éveil des modernités – une histoire culturelle de la danse*, Pantin : Centre national de la danse, 2012.

¹² Exception faite, dans les exemples donnés plus haut, du Français Christian Rizzo qui a créé sa pièce à la suite de la forte impression que lui avait procuré une courte danse folklorique à Istanbul.

sant des formes dans lesquelles tout le monde se retrouve, garantissant ainsi un agenda de tournée bien rempli. La démarche de Simon Mayer est fort différente; elle sème un trouble sur ce que l'on regarde, sur la définition même du mouvement que l'on est en train de voir. On rejoint ici «le principe de singularité» cher à Foucault qui rappelle que «la mise en jeu de formes universelles est elle-même historique» (1994, p. 580). On pourrait également privilégier la singularité de ce que l'on analyse à propos de la nudité. Comment les corps sont-ils nus en scène ? De quoi cette nudité est-elle faite ? Un corps nu dans le théâtre de la fin des années 1960 a-t-il une fonction semblable à celle d'un corps nu dans *Sons of Sissy*?

3. Contemporanéité, postmodernisme, postmodernité

Le recyclage de formes artistiques antérieures renvoie à la notion de postmodernité. Or, délimiter temporellement des courants artistiques nécessite sur le champ de préciser le domaine dans lequel on se situe. Prenons la catégorie «contemporain». L'histoire contemporaine commence à la fin du XVIII^e siècle, la musique contemporaine après la deuxième guerre mondiale, l'art contemporain dans les années 1960 et la danse contemporaine au milieu des années 1970. Les notions de postmodernisme et de postmodernité¹⁴ ne sont guère plus faciles à appréhender. La danse postmoderne concerne les années 1960-1970 et n'est en rien comparable à la postmodernité promue par l'architecte Charles Jencks. La danse postmoderne remet en question les données du spectacle chorégraphique dans une posture de *tabula rasa* alors que la postmodernité en architecture privilégie l'éclectisme et la juxtaposition de formes antérieures que l'on réinvestit. De nombreuses propositions chorégraphiques des années 2010 pourraient être assimilées à cette postmodernité-là. Le réemploi de matériaux chorégraphiques des siècles passés et de formes populaires n'a jamais été aussi florissant. Qu'est-ce que la création chorégraphique énonce? De quelle historicité le regard que l'on porte sur

¹³ Il n'est pas superflu de s'interroger sur ce « retour aux sources » dans une Europe des années 2010 où l'accueil de nombreux migrants provoque un indéniable repli sur soi de certains citoyens.

¹⁴ Je ne me risquerai pas ici à définir ces deux termes. Leur différenciation ne converge pas selon les auteurs. Certains d'entre eux emploient indifféremment l'un ou l'autre. Préciser ces notions pour chercher ce qu'elles peuvent activer dans le champ de la danse sera l'un des enjeux de mes prochains travaux.

¹⁵ Comme je l'ai indiqué plus haut, cette notion de « postmodernité » nécessiterait d'être affinée. En Europe, le terme est par exemple moins utilisé en France que dans les pays des Balkans. Quoi qu'il

elle témoigne-t-il? C'est une question importante pour qui travaille sur le temps en danse. Comment les temporalités des œuvres résonnent-elles avec une époque donnée? Quels sont les liens et quelles sont les dissemblances entre la création en danse et la postmodernité en art ?¹⁵ Quelle fonction sensible se joue ici? Quelle fonction critique est alors en action? Que serait un corps postmoderniste?

En 1981, le théoricien Fredric Jameson préconise ceci: Always historicize. Cette injonction est doublement stimulante en danse. La doxa stipule que la danse est toujours au présent. Certes l'effectuation de la danse est au présent, mais ce présent est un substrat de couches temporelles. Combiner des temporalités est l'un des fondements de la chorégraphie et du mouvement dansé. L'improvisateur Steve Paxton rappelait avec justesse que, même dans l'improvisation, le danseur n'est pas dans le seul présent. Mémorisation et anticipation sont des facteurs décisifs pour celui qui improvise. Plus précisément, l'improvisateur perçoit et prend conscience des mémoires et des possibles. Il y a une historicité de chaque corps, de chaque création, de chaque discours tenu sur la danse. Les recherches sur la danse manquent parfois de mise en perspective, sans doute à cause du besoin légitime que la danse soit davantage reconnue au niveau théorique. Les travaux sur Rudolf Laban, par exemple, n'analysent pas toujours le contexte de ses recherches (même ceux de ses successeurs qui cherchent à prolonger les propositions de Laban en les actualisant ne pensent pas suffisamment les liens entre ses énoncés et l'époque où ce théoricien les a élaborés).

Pour tout chercheur en danse, il conviendrait d'analyser les conditions d'émergence de ce que chaque époque pense comme «vrai». Always historicize pourrait être l'objectif de la recherche comme de la critique. Cela ne signifierait pas être historien, là n'est pas du tout l'enjeu!¹⁶ C'est simplement préférer les voyages dans les époques en s'attachant à ce que chacune a de spécifique. Dans son remarquable ouvrage sur le postmodernisme,¹⁷ Fredric Jameson s'interroge sur la spatialisation de l'art et de la culture dans un monde globalisé. Ce faisant, dans la lignée de l'École de Francfort, il s'interroge sur l'industrie cultu-

¹⁶ Rappelons que Foucault est philosophe, se pose des questions de philosophie, et que c'est à partir d'elles qu'il aborde la dimension historique de ce qu'il étudie.

¹⁷Voir: Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991. Pour cet auteur: «Le plus sûr est d'appréhender le concept du postmoderne comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement.»

relle et ses modes de fonctionnement. La danse relève-t-elle de l'industrie culturelle? Est-il judicieux de penser la création chorégraphique sur un mode fractal? Est-t-elle représentative de modes de fonctionnement repérables dans d'autres domaines, à d'autres échelles?

La danse contemporaine est une partie de la danse qui est une partie du spectacle vivant qui est une partie de l'art qui est une partie de la culture qui est une partie de l'activité humaine. On pourrait ainsi considérer que la danse contemporaine est un territoire d'action minoritaire et n'est concernée ni par la culture de masse, ni par les objectifs des arts considérés comme majeurs. On pourrait ainsi penser que ce qui se passe dans la création chorégraphique contemporaine, dans les corps qu'elle met en jeu, ne relève pas de l'industrie culturelle.

Néanmoins, si l'on observe les faits, il s'avère que ce n'est pas aussi tranché. Dans les pays riches, la globalisation de l'art, y compris chorégraphique, est réelle. Pour la danse, c'est bien sûr à une échelle symbolique plus qu'économique. La danse contemporaine française, par exemple, est l'un des fleurons à exporter. Il convient de noter que cela concerne une danse dite conceptuelle (Jérôme Bel notamment) tout comme une danse dite populaire (par exemple le chorégraphe de hip-hop Anthony Egéa). Il y a donc une gamme complète de productions artistiques que la France promeut. Ce n'est pas strictement de l'industrie culturelle en terme de quantité, mais c'est un processus de mise sur le marché. Pour revenir à l'exemple traité ci-dessus, réintroduire les danses traditionnelles dans la création contemporaine peut contribuer pour certaines compagnies à tourner dans le monde entier. Serait-ce dans la croyance à une forme d'absolu?¹⁸ Un style transhistorique, transnational, tellement transcendantal, qui concernerait tout un chacun, partout, dans la reconnaissance de «son» folklore dans celui qui est proposé.¹⁹

en soit, c'est une notion qui pose des questions stimulantes, non par souci de classification, mais pour tenter de penser certaines mutations dans l'art comme dans la société.

¹⁸« L'absolu n'est pas à notre portée. » disait pourtant Foucault. « Si bien que tout est possible » ajoute Paul Veyne. Foucault, sa pensée, sa personne, op. cit., p. 69. On trouve trop fréquemment la référence à une dimension « immémoriale » et « universelle » à propos des danses traditionnelles, en dépit des travaux en anthropologie qui remettent largement en question cette a-temporalité.

¹⁹La création de Simon Mayer que j'ai évoquée plus haut diffère de ce positionnement stratégique. En effet, le chorégraphe se saisit de musiques et de danses traditionnelles pour les rendre excessives et les faire disjoncter.

Si l'on pense à partir de la monade de Leibniz, toute création de danse contemporaine porterait potentiellement quelque chose de ce qui a nom «industrie culturelle». Ce pourrait être un signe du postmodernisme. C'est une problématique complexe qui renvoie à la fonction attribuée au corps.

En Europe, les danseurs d'aujourd'hui reçoivent une formation qui pourra leur permettre de «tout danser». Cela fait écho à la polyvalence dont chaque futur salarié devra être capable. Aptitude à se retrouver dans des aéroports qui se ressemblent où qu'ils se situent dans le monde, avec les mêmes marques internationales de produits détaxés, les effets du décalage horaire et le corps qui s'adapte.²⁰ Le danseur contemporain est le prototype parfait du salarié mondial issu de pays riches, qui voyage, sans avoir le temps de voir le pays dans lequel il danse, qui fournit sa force de travail au maximum pendant son séjour, qui revient en suite chez lui, toujours en quête de futurs contrats.²¹ Néanmoins, le symptôme fractal ou la persistance leibnizienne ne changent rien au fait que les artistes sont perçus comme des privilégiés. Ces nouveaux privilèges peuvent vous faire aller en Corée du Sud et vous blesser lors d'une représentation.²²

L'industrie culturelle concerne aussi le champ de la danse. Il ne faut cependant pas s'adonner à la généralisation et préférer se poser à chaque fois la question de ce qui est mis en jeu, comment, pour qui et où? Cela implique de s'attacher au contenu de l'œuvre, à sa matière propre, aux lanciers qu'elle favorise. Comment chaque chorégraphe compose-t-il avec chaque corps de danseur ? Dans quel endroit du monde? Le contenu d'une création chorégraphique existe avant tout par les corps qui l'actualisent. Quel sens ce contenu a-t-il?

Jeune, j'avais été très impressionnée par le film *Salo* réalisé par Pier Paolo Pasolini. Inspiré de Sade, les images étaient âpres et ce n'était pas facile de le regarder. C'était du cinéma. Des propositions scéniques traitent parfois de la violence, pour la dénoncer, mais il arrive qu'elles la banalisent. La scène ne permet pas les mêmes trucages que le cinéma. Le contenu d'une œuvre ne se dissocie pas de la façon dont les corps y sont traités. Un danseur est un artiste. Un danseur est aussi un travailleur. Un chorégraphe est, lui aussi, un artiste et un travailleur. La différence entre les deux est que le chorégraphe décide du contenu de l'œuvre et

²⁰Sur ce thème, voir : Hartmut Rosa, *Accélération, une critique sociale du temps*, Paris : La découverte, 2010.

²¹ En France, par exemple, la situation économique des danseurs n'est pas la pire. Dans de nombreux pays, ils sont à peine salariés.

de la manière dont les corps seront là. Mais quels corps?

Les corps contemporains? Les corps postmodernistes? Les corps qui «tradi-tionnent»? Les corps qui cherchent à s'autonomiser? Les corps qui collent au pro-pos du chorégraphe? Les corps qui s'échappent? La texture du mouvement, les tonicités privilégiées et les modalités de rapports entre les danseurs sont détermi-nantes dans la composition chorégraphique. De quels choix artistiques les corps dansants sont-ils la matière? De quelle pensée du monde sont-ils le signe?

Dans les années 1970, Merce Cunningham décrit ainsi sa manière de travailler:

Quand on marche, on fait un pas après un autre, on peut 'arrêter ou marcher avec des possibilités d'accélération ou de ralenti, ce n'est pas toujours égal. En premier lieu, il faut trouver la notion physique du mouvement; je commence donc par là, puis je donne un certain intervalle de temps, 10 secondes par exemple pendant lesquelles il faudra exécuter ce mouvement; mais rien n'empêche d'en faire une partie un peu plus vite et l'autre plus lentement, ce n'est pas nécessaire de faire exactement comme moi pourvu qu'en tout le mouvement dure 10 secondes. (1972, p. 26).

Le désir du chorégraphe est de fixer une durée à l'intérieur de laquelle le danseur peut apporter quelques modifications de vitesses pour un mouvement donné. Il y a donc pour chacun la possibilité d'une variation individuelle à l'intérieur d'un cadre fixé. C'est très stimulant pour le danseur qui peut ainsi choisir la distribu-tion tempo-relle qui lui convient le mieux. Trente ans plus tard, dans les années 2000, c'est sur la virtuosité technique demandée par Cunningham que le danseur se concentre. Le solo Cédric Andrieux (2009) conçu par Jérôme Bel en collaboration avec le danseur en témoigne. La performance physique à assurer est telle que l'objectif de l'inter-prète est avant tout de parvenir à faire ce qu'il a à faire. La danse de Cunningham s'est tellement complexifiée qu'elle requiert un engagement quasiment sportif du danseur; la position de l'interprète diffère de celle des années 1970. Là encore, il est important de distinguer les différentes phases du parcours d'un chorégraphe et d'observer les changements dans sa manière de créer et travailler avec les danseurs selon les périodes.

²²Je me réfère ici au cas d'une danseuse française dont le contrat prévoyait deux représentations quotidiennes sur une longue durée. Il fallait évidemment rentabiliser le voyage. Elle s'est blessée à la fin de la tournée.

La thématique du corps dansant, et donc du danseur, me préoccupe toujours quand je chorégraphie. J'ai créé Millibar, une ritournelle chorégraphique en collaboration avec Pierre Cottreau en 2015. Ce spectacle m'a beaucoup fait réfléchir aux liens entre le mouvement, le corps et le moment. Depuis 1998, une même séquence de danse a été filmée en Super 8 dans le monde entier.²³

Cette séquence, que je danse en portant toujours les mêmes vêtements, dure quarante secondes. Pierre Cottreau a réalisé un film qui propose certaines des séquences qui ont été tournées; on passe de New York à Valparaiso, de Tokyo au Caire, de Paris à Beyrouth. Le spectacle créé à partir de cette séquence commence par le film, puis j'entre en scène et interprète la «ritournelle» en live. Un danseur, puis une danseuse et enfin une autre danseuse me rejoignent tour à tour et proposent «leur» ritournelle. Ils avaient bien appris «ma» ritournelle auparavant lors des répétitions, mais il s'est avéré totalement superflu de la leur faire danser telle quelle. Chacun s'en est emparé et l'a transformée. Ce que les danseurs ont créé n'aurait pas pu exister sans ce que j'avais moi-même créé ; mais l'intérêt était de travailler sur ce que cela pouvait devenir aujourd'hui. Il ne me semblait pas stimulant de garder tels quels des mouvements que j'avais choisis en 1997 et que je n'aurais pas choisis actuellement. Il était plus porteur de chercher ce qui avait motivé cette forme et de la modifier. « Ma » ritournelle fait signe de mon parcours, elle est en quelque sorte une signature qu'il serait vain de tenter de copier à l'identique. Il nous semblait beaucoup plus opportun de prendre appui sur cette séquence pour façonner d'autres propositions (Fontaine, 2015, p. 30, 31). Le spectacle Millibar, une ritournelle chorégraphique s'attache aux variations de temps, de durées, de moments dans une grande attention aux danses de nos corps singuliers.

Ce monde, à quoi le comparer? Dans le petit jour,
Blanc sillage d'une barque qui à la rame s'éloigne.
Manzei
Man yō shū – VIIIème siècle ²⁴

²³Ce projet est évoqué dans Les Danses du temps, op. cit. Voir « Instantané 2 ».

²⁴2013: «Une toute petite chose » (« uch a Little Thing”) in Dance House Diary #5, Melbourne, Australie.

Références

ANDREWS, Jérôme. *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*. Pantin: Centre National de la Danse, 2016, p. 85.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

CUNNINGHAM, Merce. Entretien avec Lise Brunel. *Chroniques de l'art vivant*, n°34, novembre 1972, p. 26.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de minuit, 2003, p. 361.

FONTAINE, Geisha. *Les danses du temps*. Pantin: Centre National de la Danse, 2004, traduzido para o espanhol: *Las danzas del tiempo*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012.

FONTAINE, Geisha. *Millibar, une ritournelle chorégraphique*, *Repères – Cahiers de danse*, #35, avril 2015, p. 30,31.

FONTAINE, Geisha. *Such a little thing*. *DanceHouse Diary*, #5, July-October 2013, Australia, p. 3-5.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, tomo IV, p. 580.

GENET, Jean. *Lettres à Roger Blin*. Paris: Gallimard, 1966, p. 18.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

KANT. *Critique de la raison purê*. Paris: PUF, 1984, p. 408.

ROSA, Hartmut. *Accélération, une critique sociale du temps*. Paris: La Découverte, 2010.

SUQUET, Annie. *L'éveil des modernités – une histoire culturelle de la danse*. Pantin: Centre national de la danse.

VEYNE, Paul. *Foucault, sa pensée, sa personne*. Paris: Le livre de poche, 2010, p. 45.

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, 1966.

ZEAMI. *La tradition secrète du Nô*. Paris: Gallimard, 1960. (Ver o livro 1: *Remarques sur les exercices âge par âge*).