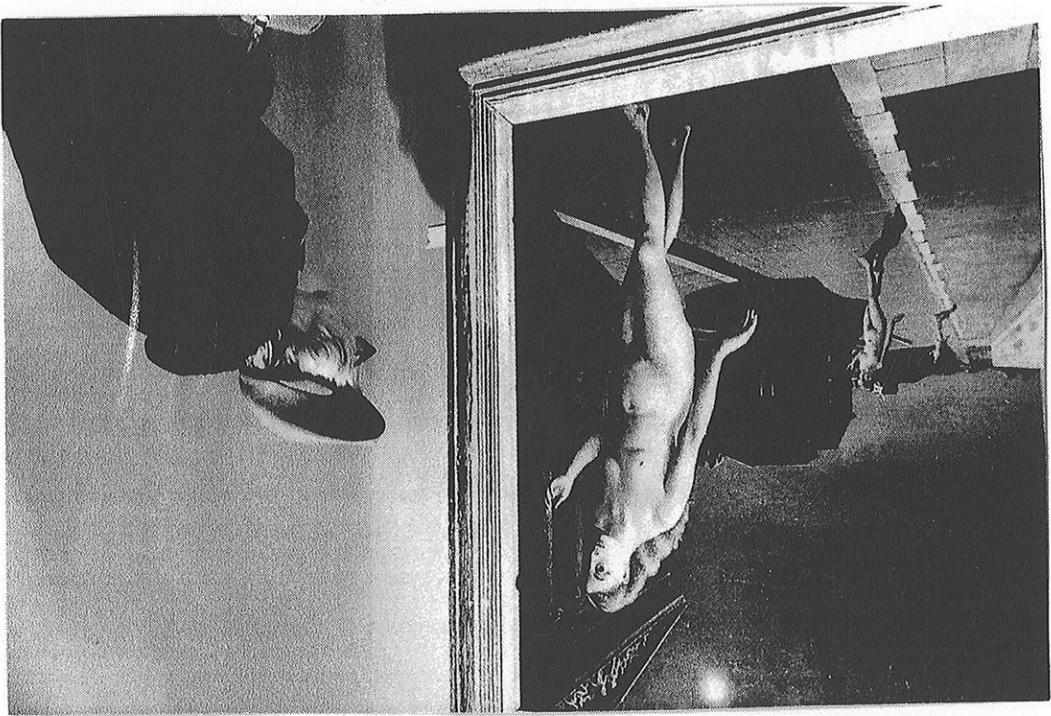


**Compte-rendu de lecture
des fiches rédigées par les membres des Conseils consultatifs
au sujet des œuvres chorégraphiques
présentées sur les plates-formes internationales.
*Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, 1998.***



*Manuelle Yerly.
Avril 1999*

R. Barthes par R. Barthes, Paris, Seuil, 1975.

« J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne, cela apparemment n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage discret, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation : ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter libéralement, à rester silencieux et courtois devant les jouissances ou des refus qu'il ne partage pas. »

Merce Cunningham, article extrait de 7 arts, 1955, et retranscrit dans La danse au XX^e siècle, Bordas, 1995.

« S'il semble assez évident que la danse est une part de la vie, dire quelques mots sur ce qu'est la danse ne l'est pas du tout. "Ce n'est pas ceci, ce n'est pas cela." La danse n'est pas faite de relations sociales. Bien qu'elle puisse les influencer. La danse n'est pas l'émotion, la passion pour une telle, la colère contre un tel. Dans son essence, dans la nudité de son énergie, elle est une source dont la passion ou la colère peuvent surgir dans une forme particulière, elle est la source à partir de laquelle peut être dérivée l'énergie qui s'exprime en différents comportements émotionnels. C'est l'exposition de cette fichue énergie, c'est-à-dire d'une énergie que certains danseurs portent à une intensité assez haute pour fondre l'acier, qui produit la grande ivresse. (...) Notre extase en danse vient du don possible de la liberté, ce moment enivrant qui est donné par l'énergie pure. Et il ne s'agit pas de permissivité, mais bien de liberté, c'est-à-dire d'une conscience totale du monde et, en même temps d'un état de détachement vis-à-vis du monde. »

Ce que j'en ai retenu.

Pour la deuxième fois, l'exercice de l'organisation des Conseils consultatifs sur les plates-formes des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis s'est déroulé et l'objet du présent texte est de restituer une lecture des quelques quatre cents commentaires générés par ce processus. Ce compte-rendu est aussi celui d'un voyage au travers d'idées et de phrases qui nous parlent de la danse et de ses œuvres dans différentes villes du monde.

Pour mémoire, les Conseils consultatifs sont composés par des personnalités venues de divers domaines artistiques et intellectuels, réunies à l'initiative des organisateurs de plates-formes (il existe 31 plates-formes dans 19 pays). Chaque membre de ses comités est invité à rédiger des « comptes-rendus de lecture des œuvres » qu'il aura pu découvrir au cours de ces soirées. L'exercice est dans son principe libre puisque dénué de toute conséquence aussi bien pour son auteur que pour les chorégraphes. En effet, pour l'instant, ces prises de parole ou les prix attribués par les Conseils Consultatifs (en Suisse ou en Suède) ne sont pas partie prenante dans le choix des lauréats des Rencontres.

Cette « non-direction » donne à l'ensemble de ces critiques ou réflexions sur l'art de la danse une forte originalité puisqu'elle se situe en « dehors » d'enjeux professionnels. Il convient de souligner la générosité du projet, celle des organisateurs de plates-formes qui lui donnent forme et des membres des Conseils consultatifs qui s'y prêtent, générosité des uns et des autres qui permet d'obtenir une parole « amateur »¹ sur l'art chorégraphique.

Il est important de rappeler que les Conseils consultatifs sont composés de personnalités impliquées dans la création, la recherche, l'accompagnement, le financement ou la critique de la production artistique et intellectuelle, c'est-à-dire initiées à la fréquentation de formes artistiques², de productions de l'esprit humain. Leur parole est donc « contaminée par l'art », même si elle ne se situe pas dans une « généalogie de la danse contemporaine ».

Le principe de ce compte-rendu, adopté en 1996, est d'aborder cet ensemble de commentaires comme une matière de réflexion, de l'analyser comme un témoignage de la relation du spectateur aux œuvres chorégraphiques et de s'en servir pour mieux comprendre à une époque donnée ce que pourrait être un « état de la communication des œuvres chorégraphiques » afin d'actualiser la question de la création contemporaine. Et ce, pour contribuer modestement à offrir des pistes de réflexion à ceux qui accompagnent, financent, influencent, bref participent au système de la production chorégraphique. La « responsabilité » est un mot à la mode : la question « pourquoi y-a-t-il quelque chose à la place de rien? » peut s'immiscer insidieusement et lentement dans l'esprit de tout programmateur. Se placer dans la perspective des enjeux de la réception est peut-être un moyen de sortir de cette question piège : le programmateur est celui qui permet la visibilité des œuvres et par conséquent participe également au dessin et au dessein de la création chorégraphique. Il est également un « passeur ».

« Ainsi s'implante progressivement une manière nouvelle d'aborder l'art : elle se veut plus directement expérimentale que l'esthétique et préfère le fait aux théories purement conceptuelles, mais le fait, pour elle, n'est pas tant, comme pour l'historien d'art, le document, la pièce d'archives, le signe caractéristique

¹ L'amateur étant celui qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir, et non par profession. Celui qui aime, cultive et recherche, spécule "gratuitement".

² À signaler cependant : dans les villes de Caen et d'HelSinki, des "jeunes jury" ont également rédigés des fiches de lecture.

qui identifient l'œuvre, constituant son état-civil et précisant sa position par rapport à l'époque ; il réside dans l'œuvre elle-même, offerte à la lecture et laissant décrypter ce qu'un homme a voulu y placer intentionnellement, mais aussi ce qu'il y a déposé, inconsciemment, de lui-même et du groupe humain auquel il appartient. Enfin, l'œuvre ne met pas en jeu seulement la psychologie de l'artiste, mais aussi celle du spectateur : qu'y cherche-t-il, qu'en reçoit-il ? et pourquoi l'éprouve-t-il ? il va sans dire que la même temps qu'elle y trouve appui : Elle part de la première, qui lui fournit les informations indispensables pour situer l'œuvre et son auteur ; elle va vers la seconde, à laquelle elle présente, à son tour, une expérience vécue.³ Ainsi, la « réception » met en lumière un « jeu » où auteurs et spectateurs participent à un système d'échanges de représentations, de concepts et d'émotions dont les œuvres d'art sont le véhicule : un commerce⁴ au sens noble du terme.

C'est dans cette perspective que doit se comprendre « un état de la communication des œuvres chorégraphiques », quelle est la forme du motif que tisse le spectateur face à ce qui lui est proposé ? En d'autres termes, se placer du côté de l'expérience du spectateur et de sa tentative de la formuler est un moyen de comprendre où se situe le « jeu » qui réunit spectateurs et artistes en 1999, en dépassant les querelles relatives aux fondements du jugement de goût. L'œuvre chorégraphique ne prend corps qu'à l'instant de sa représentation scénique et laisse des traces dans les corps, les mémoires, sur les photographies, dans les textes. Sa « fixation » échappe toujours : s'intéresser à la parole du spectateur aux prises avec elle nous ouvre un espace de réflexion qui, par la multitude de « voir », constitue, à mon sens, une voie pragmatique d'accéder à la question des enjeux dont doit se saisir la création chorégraphique contemporaine afin de rester vivante.

En effet, l'évolution de nos sociétés et de ses représentations s'est nettement accélérée : société de communication, avènement de la pensée individualiste, art de vivre, culture de l'instant, etc... Autant de vocables et de références qui traduisent une mutation du contexte dans lequel s'inscrivent désormais les productions artistiques. C'est, au premier chef de notre sujet, la reconnaissance du « corps » hors du champ de la création chorégraphique contemporaine, comme agent dans la construction des savoirs et lieu premier d'élaboration de notre rapport au monde, qui est la plus importante modification à prendre en compte pour la production de l'art chorégraphique.

C'est cet arrière-plan qui a motivé ma lecture, c'est-à-dire sortir d'une problématique de bon ou mauvais spectacle, mais « par delà le bien et le mal », d'enviesager la création chorégraphique sous l'angle d'un « travail » qui prend valeur dans sa capacité à transmettre et à communiquer, et, au travers de ce qui est dit au sujet des travaux présentés, de dégager les problématiques et les directions que dessinent ce point de vue pour la création chorégraphique.

³ René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965.

⁴ « Au plein sens du terme, faire du théâtre, c'est faire le commerce d'une action poétique », Alain Olivier, *Où va la théâtre ?*, Hoëbeke, Paris, 1998.

Questions de méthode :

Ce second compte-rendu est le prolongement du premier.⁵ Son « envers » en quelque sorte. En 1996, je m'étais attachée à restituer la complexité et la diversité des approches de l'œuvre chorégraphique au travers des dire d'une diversité de spectateurs sous la devise : « C'est la pluralité de la pensée et des vérités subjectives qui permettront de porter un regard ouvert, neuf sur une œuvre », ... sur la danse et sur notre façon de l'aborder. »

Cette fois-ci, j'ai choisi d'aborder l'ensemble des contenus des fiches de lecture comme un « Texte » produit à une époque donnée par un « Spectateur » hypothétique construit par une multitude de réalités perceptives. Construction théorique mais qui permet d'éluider la question du « biais » de ma propre subjectivité et de rendre la lecture plus aisée.

La devise de ce deuxième compte-rendu serait plutôt une réflexion, qui donne d'ailleurs une justification au projet des Comités consultatifs :

« Le mythe de l'artiste-démirure, élaboré à la Renaissance, fut mis à mal par l'art et la littérature modernes, qui questionnèrent sans cesse la prééminence du producteur sur le consommateur. (...) Plus tard, le dépassement situationniste de l'art au profit de la construction d'ambiance, la théorie beuysienne de la sculpture sociale, ainsi que la participation qui présidait aux happenings, accentuèrent la tendance moderniste à placer le regard au centre du dispositif esthétique. »⁷

Dans une société de communication, les maîtres mots sont « transmission, circulation, transformation », c'est pourquoi le présent texte s'intitule « ce que j'en ai retenu » et il est destiné à faire circuler des idées et des réflexions trouvées telles quelles ou enrichies par des mises en relations avec d'autres lectures. *Let me take you down cause I'm going to strawberry fields, nothing is real.*

⁵ En quelques mots, le compte-rendu avait été l'occasion d'essayer de restituer une "typologie" de la forme des commentaires afin de décrire la "richesse" de ce qui relie un spectateur à une œuvre chorégraphique : relation affective, intellectuelle, recherche religieuse, esthétique, érotique, critique sociale, etc... en distinguant l'approche critique qui recherche l'objectivité et l'approche sensible qui cherche l'expression de la subjectivité. L'œuvre chorégraphique à l'instar des œuvres d'art est ce point de fuite à la fois préhensible et énigmatique où le spectateur peut expérimentalement "ce qui le travaille", trouver forme à ses questionnements, visiter d'autres univers mentaux, percevoir d'autres perspectives. Les problématiques évoquées au sujet de la création chorégraphique étaient les suivantes : la perte de centre dans la recherche chorégraphique (le travail du corps, du mouvement et de l'espace), les références à des univers symboliques (question de l'identité culturelle et de l'avènement d'un art chorégraphique international). Par ailleurs, le paradoxe, exprimé par les spectateurs, de la lassitude de voir sans cesse mis en scène des visions tragiques et pessimistes du monde ou de l'humanité mariée à l'impossibilité d'adhérer à un projet enthousiaste, trouvait parfois résolution lorsque l'œuvre se prêtait à l'absurde ou à l'ironie.

⁶ Devise reprise d'un colloque de danse organisé en 1995 à Hambourg.

⁷ Nicolas Bourriaud, "La mutuelle des formes", *Techno, anatomie des cultures électroniques*, artpress hors série n° 19, 1998

Ce que dit le Spectateur : « L'important est de participer ».

L'observation empirique des façons dont les gens construisent leurs catégories de perception et d'évaluation permet d'approcher la question de l'appréciation des œuvres chorégraphiques sans qu'il soit nécessaire de se poser les questions de la valeur des critères. L'attitude est à l'inverse pragmatique, il s'agit plutôt d'essayer d'interpréter ce qui se passe dans la relation du Spectateur aux œuvres au travers de ce qui est dit. La notion d'expérience est au cœur de l'analyse car c'est elle qui guide l'expression du Spectateur. Le processus des Conseils consultatifs a fait son chemin en l'espace de deux années. Ainsi, la question de la légitimité de la prise de parole sur l'art chorégraphique par des non-experts qui disparaissait parfois en 1996, n'est jamais réapparue cette année. Le Spectateur parle en son nom, sans complexe. La spontanéité de la prise de parole des jeunes jury en témoigne.

L'expérience de l'œuvre s'exprime au travers d'un « ici et maintenant », où, pour le lecteur du Texte, se mêlent ce qui a été donné à voir, ce qui a été vu et ce qui en a été vécu.

1) La qualité d'une expérience : les mots pour le dire en 1999.

« Les mots pour le dire » à une époque donnée, témoignent et dévoilent, par leur sens et leur herméneutique, de ce qui est à l'œuvre dans la fonction communicative de l'art. Comprendre en creux les attentes de celui qui est invité à la danse.

L'affirmation du « je » a bien souvent libéré le texte d'une volonté d'objectivité par rapport à ce qui est dit. Le jugement s'exprime non comme une sanction, mais comme celui d'un « bilan » positif ou négatif d'une expérience⁸.

Expérience signifie que le Spectateur appréhende l'œuvre d'abord comme un « événement » qui a lieu dans un temps donné et dans un espace. Il y a là un « déplacement » important à signaler : cette expérience s'exprime d'abord comme celle du corps du spectateur, qui n'est pas sans rappeler cette expérience kinesthésique dont parle Hubert Godard :

« Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère chez le spectateur une expérience kinesthésique (sensations internes des mouvements de mon propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables. La production de sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état du corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens et réciproquement, mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. »⁹

La grammaire de la musique des corps : énergie / force / organique / respiration :

Toutefois, dans le Texte, le Spectateur, avant de produire une interprétation ou de chercher le sens de ce qu'il voit, évoque et décrit directement ses sensations : « J'ai senti la chaleur du soleil illuminer le visage de la danseuse, imprégnée son corps (...) mais je me suis lassée de ne pouvoir partager la sensation, de ne pouvoir percevoir plus avant ce monde exploré par les danseurs mais dont elle (la chorégraphe) nous transmet peu »¹⁰, « J'étais capable d'entrer dans cet environnement rempli de microscopiques densités de vie »¹¹. L'œuvre est d'abord décrite comme savourée par les sens, témoignant de l'éveil de la sensibilité perceptive du Spectateur. C'est l'affirmation de son propre corps comme lieu de l'expérience esthétique. Les sens deviennent les premiers instruments de mesure : à Montréal, le Spectateur donne la définition

⁸ Plate-forme de Marseille.

⁹ Hubert Godard, "le geste et sa perception", *La danse au XXe Siècle*, Bordas, 1995.

¹⁰ Plate-forme de Montréal.

¹¹ Plate-forme d'Austin, "I was able to enter in this environment filled with microscopic density of life."

de la sublimation, « épuraton d'un corps solide qu'on transforme en vapeur en le chauffant », à Marseille, il critique le recours au « texte (qui) fait un barrage sensoriel », à Stockholm « la pièce (le) fait décoller de sa chaise », à Yokohama, l'« œuvre (est) rafraîchissante » et à Helsinki elle le « réchauffe ». La perception du Spectateur s'exprime à l'aide d'un vocabulaire des sciences physiques ou biologiques afin d'évoquer les « flux d'énergie »¹² ou « d'électricité »¹³ qui traversent l'espace et constituent une des « connexions »¹⁴ importantes avec l'œuvre chorégraphique. Vocabulaire non affectif, technique. Le Spectateur se situe en deçà de la forme, dans un informel, un substrat organique, des ondulations. Il y a une tentative de restituer au plus près et au plus neutre l'état corporel de celui qui regarde. C'est ce « corps géométral » dans sa version archaïque ou cybernétique s'exprimant à l'aide de représentations non artistiques. Un corps en éveil qui s'écoute en premier lieu comme système physique, biologique, chimique et se laisse traverser par des « forces ».

Les notions d'« énergie », de « respiration », d'« organique » me semblent les plus importantes à souligner : elles seraient l'expression des « qualias » de l'art chorégraphique en 1999, ces « atomes qualitatifs élémentaires, bien autre chose que des sensations, c'est-à-dire les événements réels, totaux, complexes et singuliers dont est le siège tel ou tel organisme positif ébranlé. Ce sont des essences pures, des qualités génériques et absolues. »¹⁵ Ces notions sont l'expression élémentaire du vivant.

« J'ai été happée par la sensualité de cette danse, la plénitude et la pure jouissance de la vie, de la nature et des éléments »¹⁶, « J'étais absorbé par l'énergie »¹⁷. Expérience sensorielle, communication indicielle, participation : « (les danseurs) entraînaient le public dans une légère transe ou dans un état d'esprit méditatif où, vous le spectateur devenait créatif »¹⁸. L'œuvre « crée des tensions avec le public »¹⁹. Le Spectateur se déplace et a le sentiment d'« expérimenter différentes strates de mouvements, continuellement changeant comme une vague »²⁰. Telle la Leda du poème d'Eliard, le Spectateur affirme « mes éléments me font vivant(e), mon corps n'est plus une prison ». « Une chorégraphie recèle des défiantes de plaisir qui traversent l'espace, lui donnant une densité, matière que les corps engouffrent et dans laquelle il s'engouffrent. »²¹

Ainsi, les œuvres, qui en dévoilant le « travail » du corps du danseur, permettent d'ouvrir au Spectateur ses propres potentiels d'expérience corporel : « les fondamentaux tels que le poids, le flux, l'espace et le temps sont directement impliqués dans un processus visant non la forme, mais l'expérience du mouvement, nous sommes alors conviés dans l'autre versant du monde du danseur, dans l'expérimentation de sa propre matière. »²² C'est la danse dans son flux et son reflux, perçue comme une musique des corps, qui fascine et hypnotise : « Et puis la grâce d'un trio, j'ai commencé à entrevoir des failles, des fractures dans cet agencement froid et impersonnel, comme si la danse consentait tout à coup à se livrer, à se briser, à s'abandonner »²³. Parce que ce désir d'expérimentation des sens ne cherche pas « forcément des histoires à tout prix »²⁴, le Spectateur regrette « cette chorégraphie emprisonnée

- 12 Plate-forme de Séoul.
 13 Plate-forme de Montréal.
 14 Plate-forme de Montréal.
 15 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990.
 16 Plate-forme de Montréal.
 17 Plate-forme de New-York.
 18 Plate-forme d'Helsinki : "putting the audience in a slight trance or a meditative state of mind where you as a spectator become creative".
 19 Plate-forme de Séoul.
 20 Plate-forme de Los-Angeles.
 21 Plate-forme de Montréal.
 22 Plate-forme de Tremblay.
 23 Plate-forme de Montréal.
 24 Plate-forme d'Helsinki.

dans le désir de signifier »²⁵ et souhaite « que la danse (soit) avant tout une question d'espace et d'expérience sensible partagée. »²⁶

La représentation du corps comme un système biologique de forces et d'énergie c'est-à-dire en sa mythologie la plus réduite engendre au sein même du Spectateur la possibilité de l'expérience de sa propre liberté d' « être potentiellement dansant » : « moi, public, je ne peux m'empêcher d'avoir envie de danser. »²⁷

C'est-à-dire l'expérience kinesthésique, qui pouvait agir à son insu comme le disait Hubert Godard, est recherchée comme telle : « J'étais continuellement engagé par le mouvement et la présence des danseurs, j'avais un sens de haut risque pour leur danse et ils semblaient profondément connectés, respirant le même souffle, pensant aux mêmes choses. »²⁸

Et c'est sans doute sous cet angle que l'on doit comprendre ce souhait de l'invitation au voyage, le plaisir de trouver dans l'œuvre ce « désir de communication, de considérer le spectateur comme un partenaire de jeu »²⁹ mais bien souvent il « reste en rade, comme si la danse soudain tournait en rond. »³⁰ Cette œuvre (le) laisse sans différence »³¹, l'expérience doit modifier rappelant le titre de l'ouvrage de Michel Butor, écrit à la deuxième personne du pluriel comme une invite au lecteur à adhérer au parcours initiatique, qui dans son trajet au travers de l'espace, du temps et de la mémoire, modifiera sa conscience d'être.

Initiation du Spectateur : « et la question s'éveille : qu'est-ce qui met les corps en mouvement ? »³³

Une théorie sur le « sens historique » de l'art exprime que celui-ci serait d'accompagner l'homme dans la prise de conscience de cette énergie vitale qui le constitue et qui le met en mouvement, puissance de construction et de destruction qu'il faut apprendre à maîtriser³⁴. Alors que pour le praticien de danse, cette notion d'énergie a toujours été un élément essentiel dans son travail, un mot véhiculée dans son enseignement. Et peut-être de trouver là, la racine d'un malentendu ?

« Ce travail du mouvement (...) fait découvrir une réalité large de sens et de perceptions »³⁵, et c'est le cœur de l'expérience recherchée. Mais souvent « la danse se déploie surtout sur plan horizontal, effectuée peu de changements de niveaux »³⁶, « il n'y a qu'une dimension »³⁷, « Beaucoup de gestulation, un peu comme une équipe de foot »³⁸, « L'énergie utilisée est tout au long très haute et peu nuancée »³⁹. La chorégraphie est critiquée pour se déployer dans un rapport de séduction « pour aguicher »⁴⁰, et les « complaisant »⁴¹ « Le propos reste en surface »⁴², « les sentiments sont plats et superficiels »⁴³ et les

- 25 Plate-forme de Montréal.
 26 Plate-forme de Tremblay.
 27 Plate-forme du Blanc-Mesnil.
 28 Plate-forme d'Austin : "I was continually engaged by the movement and presence of each dancers. I had a sense of high risk for their dances and they seemed deeply connected, each breathing the same breath, thinking the same thought."
 29 Plate-forme de Zurich.
 30 Plate-forme de Montréal.
 31 Plate-forme de Yokohama.
 32 Michel Butor, *La Modification*, éditions de minuit, 1957
 33 Plate-forme d'Helsinki.
 34 René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965
 35 Plate-forme de Genève.
 36 Plate-forme de Montréal.
 37 Plate-forme de Séoul.
 38 Plate-forme du Blanc-Mesnil.
 39 Plate-forme de Zurich.
 40 Plate-forme de Montréal.
 41 Plate-forme de Marseille.
 42 Plate-forme de Genève.
 43 Plate-forme de Séoul.

« corps (sont) en représentation »⁴⁴. L'absence « de possibilité d'exprimer des états émotionnels »⁴⁵ est souvent associée à la critique de corps techniquement brillants qui perdent fraîcheur et spontanéité. « Il n'y a pas de forts engagements dans les mouvements du corps, le corps (mâle) est seulement utilisé comme imagesymbole du désir »⁴⁶, « On regarde et on reste insensible. La scène se vide et notre mémoire aussi »⁴⁷ La chorégraphie « n'inspire rien »⁴⁸. « Tout semble forcé, maniéré et pour moi, c'est fini »⁴⁹ et l'idée apparaît de ce « nouveau puritanisme : la fin de la sensualité et la sensualité de la fin »⁵⁰ La mise en jeu du Spectateur témoigne ainsi sa déception. On lui offre souvent du sensationnel spectaculaire et non des sensations, des images et non un voyage, une forme académique et non vivante. Le Spectateur semble prêt à cette « expérience intérieure » que Georges Bataille définissait comme suit :

« Dans l'expérience, il n'est plus d'existence limitée. Un homme s'y distingue en rien des autres : en lui se perd ce qui chez d'autres est torrentiel. Le commandement si simple : "soit cet océan", lié à l'extrême, fait en même temps d'un homme une multitude, un désert. C'est une expression qui résume et précise le sens d'une communauté »⁵¹. Le Texte utilise parfois le « on » : « on ne s'ennuie pas »⁵², « on rit »⁵³. Ce « on » témoignerait-il à sa façon de la réussite des œuvres à créer une communauté de réactions au sein du public ?

L'expérience diffère du « spectacle » : « Quand le Spectateur oublie le spectacle, il cesse d'être le miroir sur lequel les choses se reconnaissent, et les choses cessent de lui renvoyer l'image de son pouvoir. Il y a moins de peau et plus d'air : ça communique » écrivait Bernard Noël. Le Spectateur dit : « quelque chose ne passe pas, ne se passe pas »⁵⁴, serait-ce cette « résurrection de la chair du monde » dans une version laïque ?

44 Plate-forme de Bilbao.
 45 Plate-forme de Lisbonne : "no ability to express emotional states."
 46 Plate-forme de Lisbonne : "There was not a great investment in body movement, the male body was merely used as an imagesymbol of desire."
 47 Plate-forme de Montréal.
 48 Plate-forme de Montréal.
 49 Plate-forme de Montréal.
 50 Plate-forme de Montréal.
 51 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954.
 52 Plate-forme de Bilbao.
 53 Plate-forme de Caen.
 54 Plate-forme de Montréal.

2) De l'expérience des sens à l'expérience du sens : la question de la forme en est le sujet.

La question du sens de l'œuvre fait écho à celle du sens de l'art. « Au pays des Fous, ce chorégraphe n'est pas roi »⁵⁵ résume assez bien le changement de contexte dans lequel la production artistique s'inscrit désormais.

Le regard et l'esprit critique de notre spectateur décoratif l'œuvre et se permet de juger le métier du chorégraphe et de son équipe dans ses moindres détails : « Où est la dramaturgie ? »⁵⁶, « musique papier peint »⁵⁷, voire même « le hamac est mal accroché »⁵⁸. Mouvement, technique, lumière, musique, thème, rythme, dans leur exécution, proposition et rapport, sont plus ou moins analysés. La question du sens de l'œuvre est diffuse dans le Texte. On s'attachera ici à retranscrire essentiellement les motifs d'insatisfaction, les critiques afin d'essayer de comprendre ce qui a manqué au Spectateur.

Le Spectateur aurait « aimé voir une nouvelle façon de penser, mais malheureusement la même blague revenait sans cesse »⁵⁹ L'œuvre est recherchée comme possibilité d'ouverture d'un autre espace de signification dont le spectateur pourra lui-même faire usage. « C'est facile de supposer que nous pensons tous que les nazis sont mauvais »⁶⁰ est l'exemple caricatural de la fatigue du Spectateur à voir des sujets déjà interiorisés.

Le Spectateur interprète la chorégraphie comme des métaphores : « C'est comme s'il n'y avait plus rien à dire. C'est aussi comme si la vie et la mort n'appartenaient pas à la chorégraphie mais seulement au décor, comme si le thème restait inerte, une vue de l'esprit, une ombre. Il n'y a ni vie, ni mort. Dans la danse une absence. »⁶¹ « Marcher en cercle pour combler les trous, on tourne en rond pour combler les trous – que la chorégraphie n'a pas encore comblés, soit la mise en situation : le cercle du trou. »⁶² Le Spectateur serait-il le lieu de l'avant-garde ? Force est de constater qu'il y a souvent un boomérang absurde entre le thème développé par l'œuvre qui devient celui-là même de la critique : « L'approche linéaire employée ici sous estime le pouvoir du message à être communiqué. Naissance, mort, adolescence, âge adulte, tout vient de façon trop ordonnée et trop prévisible. Ce qui est perdu : l'absolu imprévisibilité de l'expérience de vivre. »⁶³ « Ils subissent la réalité du monde dans lequel ils évoluent sans donner le sentiment qu'ils en sont les auteurs. »⁶⁴ C'est le Spectateur en tant qu'individu qui s'adresse à « l'individu chorégraphe » et par-là même questionne le « geste de la création » depuis sa propre réflexion individuelle. Nombre d'œuvres ne « dépassent jamais le niveau du privé et autant dans leur développement et leur constance ne sont pas assez mûres pour être montrées sur scène. »⁶⁵ Il « manque la réflexion sur l'intimité des corps »⁶⁶, l'« absence de vision chorégraphique »⁶⁷, l'« expérience et (la) conception (sont) immatures. »⁶⁸ « L'un pourrait lire ses changements psychologiques mais rien de nouveau dans son expression ! »⁶⁹

⁵⁵ Plate-forme de Marseille.

⁵⁶ Plate-forme de Bilbao.

⁵⁷ Plate-forme d'Helsinki.

⁵⁸ Jeune jury finlandais, plate-forme d'Helsinki.

⁵⁹ Plate-forme d'Helsinki.

⁶⁰ Plate-forme de Los Angeles : "It's easy to assume that we all think that the Nazis are bad."

⁶¹ Plate-forme de Genève.

⁶² Plate-forme de Montréal.

⁶³ Plate-forme de Los Angeles : "The linear approach employed here undermines the power of the message being communicated. Birth, childhood, adolescence, adulthood, death. It all comes off too orderly and far too predictable. What is lost ? The absolute unpredictable experience of living ?"

⁶⁴ Plate-forme de Tremblay.

⁶⁵ Plate-forme de Lisbonne

⁶⁶ Plate-forme de Bilbao.

⁶⁷ Plate-forme d'Austin.

⁶⁸ Plate-forme de Séoul.

⁶⁹ Plate-forme de Séoul.

Les préoccupations individuelles sont partagées par tous, et le Spectateur demande à l'artiste un « travail » sur ces questions, une « mise en forme ».

L'œuvre est « peu impressionnante parce que trop expressive dans le but de persuader le public »⁷⁰. On retrouve ici la demande de l'« invitation », il s'agit d'être imprégnée par l'œuvre et non d'en « être agressé ». Le chorégraphe persuade par les qualités transmises par son œuvre : « on regrette une absence de vitalité, même si celle-ci semble déterminée par le propos. »⁷¹ Et non pas parce qu'il en est dit dans le programme : « la note du programme proclame "Quand la Bagarre et la Danse entre en collision dans ce déploiement d'émotion, d'énergie et de contact qui nous révèlent un monde nouveau" et au regard de cela, ce monde est celui où Debbie Allen se prépare à affronter Jean-Claude Van Damme. »⁷² La réception de l'œuvre ne se fait pas ex-nihilo et le cheminement du sens à partir de la forme proposée est une source de plaisir pour le Spectateur : « Trop clair, il ne laissait rien deviner » dit le jeune jury finlandais. « Le point capital est que la compréhension joue sur deux plans différents : la compréhension de l'œuvre au sens ordinaire, c'est-à-dire l'accès à ses significations, ses contenus ou son message éventuel, et la compréhension qui naît de l'œuvre. Cette dernière est la plus fondamentale et elle ne cesse de réagir sur l'autre. C'est que la signification importe moins pour elle-même que pour la prise sur le monde qui en résulte. (...) La tendance à estimer la réussite esthétique par la richesse des liens manifestés avec notre environnement relève d'une position instrumentaliste (...) en revanche, en donnant à la dynamique d'exploration toute sa portée, elle reconcilie plaisir et activité dans la sensibilisation des paramètres dont l'art peut faire un usage créateur. »⁷³ C'est pourquoi, en ce qui regarde le sens, la question de la forme en est le sujet, c'est par elle que la possibilité de l'expérience du sens est transmise au Spectateur.

En effet, ce n'est que très rarement que le « propos » de l'œuvre est discuté mais c'est le « travail » qui est questionné : « J'aurais aimé que la chorégraphie incarne le texte dans le travail des corps et la relation des corps entre eux, sans qu'il soit besoin de sursignifier ce qui est en acte. »⁷⁴ Le Spectateur ne veut pas de sous-titres.

Le Spectateur met en jeu sa propre créativité dans l'expérience du sens : c'est pourquoi la possibilité de « plusieurs niveaux de lecture »⁷⁵ le ravit.

L'œuvre ne prend pas sens hors de sa mise en forme et du temps de sa représentation. Ainsi le spectateur prête attention au lieu même de la représentation : « Les œuvres nécessitent de façon assez évidente un lieu plus intime »⁷⁶ Le cadre de ce qui est en jeu dépasse la scène et tout devient possibilité de signification, possibilité d'appréciation, possibilité d'interprétation : « D'entrée en salle, l'enchantement est tout de suite créé par le décor (...) Coïncidence qu'il neige à ce moment, mais tout de même ... c'est beau »⁷⁷. C'est la liberté d'« être pensant » qui s'exprime : l'expérience de sa liberté d'interpréter et de s'aventurer dans le sens qui fait partie de ses motivations. Les théories conceptuelles de l'art comme

⁷⁰ Plate-forme de Stockholm : "Unimpressive because it's too expressive to persuade audiences."

⁷¹ Plate-forme de Lyon.

⁷² Plate-forme de Los Angeles : "The program notes proclaim "where the Fight and Dance collide in this display of emotions, energy and contact we are revealed a new world" and judging from this, that world is where debbie Allen squares off against Jean-Claude Van Damme."

⁷³ Jacques Morizot, "Art, plaisir, esthétique", Esthétique : des goûts et des couleurs, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998.

⁷⁴ Plate-forme du Blanc-Mesnil.

⁷⁵ Plate-forme de Genève.

⁷⁶ Plate-forme de Bilbao : "The pieces we saw needed quite obviously a more intimate vantage point."

⁷⁷ Plate-forme de Montréal.

expérience, issues des arts plastiques, définissent l'artiste comme celui qui pose l'équation, le système de l'œuvre restant ainsi ouvert à une participation.⁷⁸

Or nombres de chorégraphes présentées sur les plates-formes instrumentalisent l'art chorégraphique au service de thématique métaphysique, de discours dominants ou en voie de l'être, sans « transformation » (« sujet branché mais on ne voit pas le point de vue personnel du chorégraphe »⁷⁹), sans apporter leur propre pierre, et ce avec souvent une maîtrise des sujets prétextés à danse. : « Pauvre Jean-Paul Sartre ! trente minutes c'est bien long pour un voyage au néant. »⁸⁰ Ainsi, « ce qui se dégage est une complaisance face à ce soi-disant quotidien. Celui-ci n'est en définitive pas remis en question, c'est l'image en général que l'on veut bien donner d'une certaine réalité qui s'ennuie et à qui il reste peu de moyens pour se sentir vivant »⁸¹ Saturé d'images et de représentations en dehors du lieu théâtral, le Spectateur est venue voir un art qui reste avec le théâtre celui où existe la possibilité de l'incarnation. Le Spectateur critique le chorégraphe-illustrateur, utilisant « les différents modes d'expression d'une société sans aucun détournement, ni subversion »⁸² qui tombe souvent dans l'écueil de la « démonstration »⁸³, « bref, une pièce dont le concept est toujours tenu mais qui se prend à son propre piège. »⁸⁴ Beaucoup de chorégraphes restent dans une logique de représentation en offrant au spectateur un « reflet du monde » : « les individus sur scène sont comme des "monades" qui continuent leur "projet" extérieurement non-motivée, indépendamment l'un de l'autre, chacun suivant son rêve au principe inné avec une fidélité étonnante. Une parfaite image de la "situation moderne" ? »⁸⁵ mais bien souvent échouent car « le visible donne à voir est trop naïf. »⁸⁶ Notre monde quotidien est aujourd'hui à un « haut niveau de complexité »⁸⁷. La question des « ressources »⁸⁸ de l'artiste est soulevée : en d'autres termes quelle est sa conscience du réel qu'il représente ? La logique du spectacle a débordé du cadre des théâtres, représenter le réel c'est aussi « questionner le statut de la représentation »⁸⁹. « La force de cette pièce réside dans le style très original et particulier d'aborder le propos, la scène, le spectacle, le public. Pas de narration mais pas d'abstraction non plus. C'est très étrange. »⁹⁰ Il s'agit aujourd'hui de

« construire autre chose ».⁹¹

Car, à l'aube de l'an 2000, pour notre Spectateur, la subversion et l'expérimentation sont devenues un genre (« du temps est nécessaire pour vérifier si cette chorégraphie est vraiment une provocatrice »⁹² ou « on peut voir l'ambition du jeune chorégraphe et son esprit d'expérimentation mais rien d'autre »⁹³), le « surréalisme » un style (« entre "La Belle verte", "Hair", "Cosmos 99", sans surprise »⁹⁴), narration et abstraction des procédés, etc... « Je ne trouvais aucune raison pour la présence de ce percussionniste sur scène si ce n'est qu'il rajoutait un vague style postmoderne au procédé »⁹⁵. Tout est devenu référence.

⁷⁸ Alan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.
⁷⁹ Plate-forme d'Heisinki : "Trendy subject but there was no personal view of the choreographer to be seen."
⁸⁰ Plate-forme de Marseille.
⁸¹ Plate-forme de Genève.
⁸² Plate-forme de Tremblay.
⁸³ Plate-forme de Bilbao.
⁸⁴ Plate-forme de Lyon.
⁸⁵ Plate-forme d'Heisinki.
⁸⁶ Plate-forme de Genève.
⁸⁷ Plate-forme de Stockholm.
⁸⁸ Plate-forme d'Austin.
⁸⁹ Plate-forme de Zurich.
⁹⁰ Plate-forme de Genève.
⁹¹ Plate-forme de Montréal.
⁹² Plate-forme de Lisbonne.
⁹³ Plate-forme de Séoul :
⁹⁴ "one might read young choreographers's ambition and experimental spirit but no more than that."
⁹⁵ Plate-forme de Marseille.

Et par ailleurs, il serait bien difficile de trouver une idée originale en elle-même, nombres des chorégraphes présentées au travers le monde mettent inlassablement en scène les questions existentielles de l'individu : vie/mort, sexualité, éros/thanatos, individu/société, violence/amour, etc... La « culture » du Spectateur se confronte à celle de l'artiste : « La chorégraphie s'inspire des peintures de Paulo Rego (...) la ressemblance et quelque fois l'imitation des peintures est claire mais la réflexion du chorégraphe et le niveau des danseurs est trop faible et ne peut approfondir les modes de représentations antérieurs »⁹⁶

Les chorégraphes véhiculent des « clichés chorégraphiques » ou des « clichés de pensée ». Est-ce à dire que toute création ne serait plus qu'un pur exercice de style ?

La culture, l'ensemble des formes artistiques existantes sont à « transformer » par la danse, le corps étant le lieu même où se joue l'accumulation culturelle. Dans cette logique, l'attention se porte sur les oeuvres qui « explorent » d'autre corps (« C'est aussi vrai que ce thème (des corps handicapés) présente un puits sans fond pour l'inspiration chorégraphique »⁹⁷), cherchent les métissages avec d'autres danses, d'autres rythmes (« cette façon de danser est nouvelle même si elle commence à appartenir à un répertoire du flamenco contemporain »⁹⁸), s'inspirent d'autres philosophies du corps (« J'ai aimé les références aux postures du yoga et le souffle employé en tant qu'entité puissante et physiquement présente dans la pièce »⁹⁹) ou tentent le dépassement des limites du corps à l'aide des nouvelles technologies.

En filigrane, c'est la question du plaisir de l'« esprit » du Spectateur qui s'exprime. La culture est ce qui donne forme à l'esprit et réciproquement. La « conscience d'être-là » induit chez le spectateur un questionnement sur l'intérêt pour sa présence : « Je suis venue et je n'ai rien vu. »¹⁰⁰, « c'était une joie pour mes yeux mais pas pour mon âme. »¹⁰¹ « Manque d'âme ! »¹⁰² « Qu'ils se taisent !, du silence » crie le Spectateur exaspéré à Marseille. Il ne s'agit pas forcément pour le chorégraphe d'avoir à dire quelque chose mais de travailler la « façon », la forme. Paradoxalement, le Spectateur exprime d'abord le souhait de la « danse », danse des corps et des idées mais il perçoit en premier lieu le désir du chorégraphe à s'exprimer, à se communiquer au travers de danses.

Comme aux Jeux de l'Olympe, l'important est, pour le Spectateur, de participer : ainsi, il s'engage dans une « attention, une activité intérieure, sinon le risque est de passer à côté, voire de s'ennuier ou de se sentir perdu. »¹⁰³ Mais il regrette lorsque les danseurs « ont l'air de bien s'amuser, laissant le public en dehors de leur histoire. »¹⁰⁴ Peu importe le vin pourvu qu'on ait l'ivresse, semble dire le Spectateur : il salue « l'humour qui triomphe »¹⁰⁵ et reste lointain aux exercices de « torture intellectuelle »¹⁰⁶ qui semble « ostentatoire »¹⁰⁷

⁹⁵ Plate-forme de Los Angeles : "I could not find no reason for the presence of the percussionist on stage except in as much as it added a vaguely postmodern look to the proceedings."
⁹⁶ Plate-forme de Lisbonne.
⁹⁷ Plate-forme de Vienne : "It's also true that this area presents a bottomless fountain for choreographic inspiration."
⁹⁸ Plate-forme de Bilbao.
⁹⁹ Plate-forme de New-York : "I liked the references to yoga postures and the breath used as a powerful, physically present entity in the piece."
¹⁰⁰ Plate-forme de Montréal.
¹⁰¹ Plate-forme d'Helsinki : "It was a joy for my eyes but not for my soul"
¹⁰² Plate-forme de Bilbao.
¹⁰³ Plate-forme de Genève.
¹⁰⁴ Plate-forme de Bilbao.
¹⁰⁵ Plate-forme de Stockholm.
¹⁰⁶ Plate-forme de Montréal.
¹⁰⁷ Plate-forme de Montréal.

Le Spectateur dessine alors, au travers de ses motifs d'insatisfaction, sa motivation : qu'ai-je vécu ? Que m'a-t-on appris ? Qu'ai-je vu ? Que m'en ait-il resté ? Le Spectateur questionne l'œuvre depuis le sens de son rôle, de sa présence. La logique de l'intérêt individuel est également celle du spectateur : que m'a-t-on offert ? « Ce qu'il vous reste est le sentiment de regarder quelque chose de très complexe depuis le mauvais côté du télescope. »¹⁰⁸

« On fait son métier, son petit métier », dit le Diable chez Ramuz. Et de se reposer la question du métier du chorégraphe : on trouve cette critique de ces « tentatives(s) de parler à l'intellect sans succès »¹⁰⁹ alors que le Spectateur aimerait d'abord « communiquer avec le mouvement lui-même. »¹¹⁰ « Une danse d'un état d'être, entre deux mondes, entre conscience et inconscience, un ici des corps et un au-delà, une danse de latence, de tension entre deux forces, donc du désir. »¹¹¹ Désir entre ceux qui dansent et ceux qui regardent. « C'était une pièce légère mais elle a la fraîcheur sympathique d'un jeune auteur »¹¹² qui s'oppose à « Pourquoi ai-je l'impression que cette œuvre est trop parfaite ? »¹¹³

C'est la possibilité de la danse de communiquer dans l'ordre de la communication indicelle qui est préférée en l'absence de concepts d'idées originales ou dans l'attente de la maturité des chorégraphes. Par définition, l'œuvre chorégraphique met, dans un temps et un espace donné, les corps au travail. corps des danseurs et corps des spectateurs, ces corps se « touchent » dans un espace devenu plus subtil. Originellement, la danse était soumise à la musique et s'en est séparée. Mais il y a une idée à ne pas perdre de vue dans cette séparation : la danse reste comme la musique la forme artistique dont la structure contient celle du temps à l'œuvre : « c'était la seule pièce qui utilisait la répétition comme moyen de changer notre sens du temps. »¹¹⁴ et qui s'expérimente dans un espace « hors-mots », en contact avec une poésie hors langage, hors représentation. « L'idée derrière la pièce (des vaches vues d'un train) est exactement le genre d'idées qui ne peuvent être rattachées qu'au monde de la danse et à aucun autre. C'est une idée à propos de l'espace. »¹¹⁵

Temps et espace vécus au dedans et perçus au-dehors de ce corps, instrument de travail des danseurs et surface de réception du Spectateur. La transmission du « savoir » liée à la danse, la possibilité de la communication d'une forme de pensée s'articulant autour d'une pratique du corps reste le cœur du métier des chorégraphes, leurs points de vue d'artiste. On pourrait dire que la danse est aussi le modèle concret de la liberté d'esprit qui entraîne le mouvement dans la pensée et dans la culture. La danse dans « le Gal Savoir » vient comme une conclusion. L'art chorégraphique a été un vecteur de la libération des corps et de la pensée qu'induit la conscience du corps. La « création » doit désormais se situer sur une autre frontière. L'art chorégraphique a peut-être figé son développement ces dernières années dans une logique de productions de spectacles et c'est ainsi que les chorégraphes des nouvelles générations envisagent leur pratique.

« À nouvelle danse, nouveau spectateur, il ne sera pas celui pour qui chaque spectacle doit confirmer son goût et son savoir, qui y retrouve l'écho de lui-même et ne reconnaît la Nouvelle danse qu'une fois vieille, mais le spectateur disponible pour le plaisir du penser et du savoir que toute rupture provoque, celui de l'abandon au ludique. Ce spectateur-là, dans sa contemporanéité, apparaît le plus proche de la

108 Plate-forme de Los Angeles : "What you're get is a feeling that you're looking something very complex with the wrong end of the telescope."
 109 Plate-forme de Stockholm.
 110 Plate-forme de Stockholm.
 111 Plate-forme de Stockholm.
 112 Plate-forme de Lyon.
 113 Plate-forme de Vienne : "It's a slight piece but it has a sympathetic freshness of a young author."
 114 Plate-forme de Montréal.
 115 Plate-forme de Tremblay.

félicité, qui constitue peut-être la finalité de l'art. »¹¹⁶ écrivait Antonio Pinto Ribeiro en 1989. Dix ans plus tard, pourrions-nous dire que le nouveau spectateur est advenu ?

Mise en perspective.

Notre tentative d'établir un « état de la communication des œuvres chorégraphiques » semble dessiner comme un problème de fréquence et de longueur d'ondes à ajuster, les uns étant venus pour une croisière et les autres pour raconter les péripéties de leur dernier voyage, et ainsi tout le monde reste à qual.

En 1994, l'écrivain-metteur en scène Michel Deutsch disait : « Le théâtre ne semble pas avoir pris pleinement la mesure des bouleversements provoqués par le surgissement du nouveau monde artificiel. (...) des enjeux de la "révolution sensorielle" déclenchée par l'entrée en société de communication illimitée, mais en général, le nouveau rapport au temps et à l'espace n'a pas provoqué de modification particulière dans la pratique du théâtre, ni même de réflexion sur la manière de l'envisager. »¹¹⁷ Et de faire l'analogie avec l'art chorégraphique.

Cette révolution sensorielle place au cœur de la communication des œuvres, la question de la perception. Qu'est-ce-que la perception ?

« La perception est une représentation de l'environnement. Elle nécessite que l'environnement renvoie une forme d'énergie adéquate à mes récepteurs. La perception est sensorielle, la perception est une connaissance, s'appuyant sur la mémoire et la perception s'incorpore à la cognition sans que nous nous apercevions que nous ne percevons plus, que nous sommes en train d'utiliser des connaissances non immédiates, souvent non sensorielles. »¹¹⁸ Par conséquent, la perception est le résultat d'une construction individuelle entre une nature (le corps) et une culture (où se mêlent l'histoire individuelle et les histoires des arts), elle est la porte du passage entre les différents temps : temps présent, temps de la mémoire, temps de l'anticipation. : « L'intérêt réside dans la superposition des éléments entre eux et dans leur matière propre : superposition des textes, de la danse, de l'action et des différentes musiques, une perception naît de cette superposition » nous dit le Spectateur à Tremblay.

Ainsi, en 1895, lors des premières projections de « L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat » de Louis Lumière, les spectateurs reculèrent de leur siège, craignant d'être écrasés par la locomotive. A l'inverse, les spectateurs résistent aujourd'hui beaucoup plus aux « illusions » de la représentation, la magie de l'artiste est « que les différents éléments du spectacle s'articulent entre eux de sorte à former une proposition unifiée et plus riche que l'addition de ses éléments. »¹¹⁹ L'emprise, le pouvoir sont les termes utilisés par le Spectateur lorsqu'il se laisse porter par l'œuvre. Mais n'est pas sorcier qui veut. Aujourd'hui, aguerri à naviguer dans un monde complexe, de représentations contradictoires¹²⁰, le Spectateur est devenu plus conscient et moins « impressionnable » : « Les danseurs ont beaucoup de travail à faire, à réaliser afin d'habiter leur corps, "pour faire exister chaque partie du corps", comme le suggère le texte en voix off. »¹²¹

¹¹⁶ Antonio Pinto Ribeiro, "Le corps végétal", La danse, naissance d'un mouvement de pensée, Armand Colin, 1989.

¹¹⁷ Michel Deutsch, "Le lieu du commun", OÙ va le théâtre, Hoëbecke, Paris, 1998.

¹¹⁸ Manuel Jimenez, La psychologie de la perception, Flammarion, 1997.

¹¹⁹ Plate-forme de Zürich.

¹²⁰ Ainsi, par exemple, il est intéressant de constater que la guerre du Kosovo prend d'ores et déjà la forme d'une

¹²¹ Plate-forme du Blanc-Mesnil.

La fiction de notre Spectateur composé de différentes réalités perceptives est à lever. Il existe bien sûr ailleurs, la perception évolue également au contact de l'art. Mais cette fiction nous a permis de nous intéresser aux expressions nouvelles de l'approche des œuvres.

« Si le spectateur reste insensible devant les œuvres les plus contemporaines, c'est parce qu'il n'a pas les mots, ces manières de dire qui lui permettraient de ressentir quelque chose, pas seulement d'exprimer ce qu'il sent mais aussi d'élaborer son sentiment. Si les œuvres d'art se "disent" dans des langages appris, c'est parce que c'est toujours ainsi qu'elles ont été senties, une histoire de mots, donc. »¹²²

La mise en mots permet d'élaborer le sentiment esthétique et de le construire. Pourtant, les notions *énergie, organique, respiration* ressemblent bien à cet en-deçà, les fondements de l'expérience kinesthésique : « en imposant une régression vers ses composants primaires, l'art nous contraint à revenir en deçà du point de départ de l'esthétique, là où l'esprit affronte le donné nu et tente de construire à partir de lui, là où il n'y a plus de sens à distinguer la théorie de la création. »¹²³ c'est-à-dire la création se passe ici et là. « Notre perception d'une œuvre est tellement liée au contexte de sa représentation » nous dit le Spectateur à Bilbao.

« L'art après la mort de l'art » était le titre d'une conférence qui s'est tenue à la Fondation Cartier à Paris en mars 1999, « *Où va le théâtre ?* » une série de réflexions publiée par le journal *Libération* pendant le festival d'Avignon pendant l'été 1994¹²⁴. Autant de signes qui reflètent les préoccupations qui traversent l'ensemble des milieux professionnels artistiques sur le sens de leur activité. Peut-être faudrait-il tout simplement considérer cette question dans sa version géométrique, le sens comme celui à donner à une direction ?

La « déconstruction » de l'art mise en œuvre par les artistes eux-mêmes tout au long du XXe siècle a dévoilé les processus de pensée à l'œuvre dans la création et ainsi ont montré le chemin de l'éveil de la créativité de chacun. La pensée individualiste, auquel l'artiste a participé en tant que modèle social et économique de l'épanouissement individuel, est aujourd'hui pragmatique : côté face, c'est « le jeu de *survivre mentalement et physiquement* », côté pile « le plaisir de vivre ». Il s'agit d'« être-là » et de « faire avec ». Nos sociétés seraient arrivées à ce « pessimisme dyonisiaque » dont parlait Nietzsche. « On peut penser qu'un processus sélectif a progressivement détaché la compréhension d'objets liés à la survie, au profit de la satisfaction de cultiver pour lui-même une espèce de talent »¹²⁶. Et le spectateur de chercher à cultiver son propre talent de spectateur. C'est alors qu'il s'agit d'inverser l'accompagnement du spectateur et de sa sensibilisation : « La subjectivité reconstruite dans l'expérience théâtrale (...) ne peut apparaître que comme une question, au cœur d'un acte d'écriture qui tente le récit d'un événement dans lequel l'auteur a été impliqué. Si la critique fait comprendre à partir d'un récit de la représentation singulière, que le spectateur privilégié qui parle s'est mis en jeu dans l'expérience proposée, elle peut mettre sur la voie. »¹²⁷

Yves Michaud, *Critères esthétiques et Jugement de goût*, éditions de minuit, 1998

¹²³ Jacques Morizot, « Art, plaisir, esthétique », *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998.

¹²⁴ Série rassemblée dans l'ouvrage intitulé de façon assez cohérente *Où va le théâtre ?* et publié aux éditions Høbeke, 1998.

¹²⁵ Plate-forme d'Heisinki.

¹²⁶ Jacques Morizot, « Art, plaisir, esthétique », *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998.

¹²⁷ Maryvonne Saison, « Au Théâtre (Juger selon le goût ?) », *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998.

La critique de danse, le programme serait autant de moyens de transmettre les "mots" qui permettrait au spectateur de « retrouver une dimension de notre sensibilité que notre paresse, dans la hâte et le bruit de notre époque nous avait jusqu'alors occulté »¹²⁸ et de lui montrer le chemin de sa posture. La notion de plaisir du Spectateur ne signifie pas du tout qu'il faille tomber dans la démagogie la plus pure mais comprendre que la place de l'art s'est modifiée dans nos sociétés. Et de l'entendre alors comme l'intégration de l'art au fonctionnement de la société, en son cœur et non plus comme son reflet inverse. Désormais, l'artiste participe par ses créations à la forme de l'humour du monde. Ainsi « une évidence s'impose : l'œuvre d'art, quelque soit son objet et parfois son prétexte, ne vaut que par l'apport de qualité qu'elle propose à la sensibilité du spectateur. Tout ce que l'artiste entend, de son plus profond instinct, transmettre aux œuvres, c'est la qualité dont il est porteur. »¹²⁹ « Ce qui ne mène nulle part mais contient dans un sens positif une explosion d'émotions et d'énergie enfantine. » nous dit le Spectateur à Helsinki.¹³⁰ Il s'agit de trouver les formes contemporaines de la « poésie » et du « jeu », et d'en déduire de nouvelles façons de considérer la place sociale de l'artiste et de ses accompagnateurs ou chacun s'emploierait à bâtir ce « monde poétique » qui, selon Hegel, marque la fin de l'art. « On fait son métier, son petit métier. » On pourrait ainsi aujourd'hui réenvisager sous l'angle ludique le projet de Malraux, premier à porter le titre de Ministre de la Culture en France, de faire des théâtres ces « cathédrales des temps modernes » où la messe serait expérimentale et les références symboliques les règles du jeu.

Les enjeux de la création contemporaine, les territoires à défricher et à mettre en abîme semblent alors se déplacer vers le collectif. Par exemple, les artistes liés au mouvement techno jouent la carte de l'anonymat et leur discours artistique se résume à celui d'une technique de faire et leur ambition artistique à « faire danser et voyager » ceux qui les écoutent, le tout dans une logique économique très pragmatique. Ce qu'il reste à créer aujourd'hui c'est la forme de l'équation : la somme des intérêts individuels peut être la somme de l'intérêt général. Le projet de l'esthétique devient alors

« relationnelle »¹³¹ Les « conventions du Moi-Je »¹³², où l'artiste est un « diffuseur d'intériorité à la manière de ces diffuseurs d'insecticide branchés sur secteur ; émanant de lui, en continu puisque telle est sa fonction, le catalogue de ses confidences, aveux, blessures, turpitudes, le tout emballé dans le papier cadeau étoilé des galaxies du Moi-Je »¹³³, est l'horizon à dépasser. « La question de l'art conceptuel et industriel est une grave question éthique de notre époque. Il mobilise la sensibilité pour l'anéantir dans le calcul, la désintégration. Là où pourrait être attendu de l'art qu'il nous redonne nos limites charnelles, nous assistons à la destruction de celles-ci et de nos champs perceptifs. La guerre atomique se joue aussi subrepticement dans nos salles d'exposition, nos musées, les médias, notre environnement artistique. Les œuvres qui ne tentent pas de nous rassembler, de donner à nos perceptions une unité vivante possible, ces œuvres sont destructrices. Elles nous font exploser au lieu de nous unir comme lieux entre la nature et l'esprit. La fonction de l'art devrait être cathartique et régénérante et non mimétique d'un univers culturel et oubliés de l'enjeu universel. »¹³⁴

¹²⁸ Guillaume Allary, *La guerre est finie*, technique n°30, 1999.

¹²⁹ Hervé Barreau, "Espace et qualité", *L'univers philosophique*, PUF, 1989.

¹³⁰ Plate-forme d'Helsinki : "that does not lead anywhere but contains in a positive way of emotional explosion and child energy."

¹³¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998.

¹³² Jean-Yves Jouanais, *Artistes sans œuvres*, Hazan, 1997.

¹³³ Jean-Yves Jouanais, *Artistes sans œuvres*, Hazan, 1997.

¹³⁴ Luce Irigaray, "Le sexe comme médiation entre la nature et la culture", *L'univers philosophique*, PUF, 1989.

¹³⁵ Plate-forme de Genève.
¹³⁶ Monique Broc-Lapeyre, "Le goût à rien", *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998.

Et, bien sûr, de revenir sur la question essentielle de la formation des chorégraphes : peut-être faudrait-il l'aborder sous l'angle du « développement du travail » : celui-ci passe-t-il uniquement par la production d'œuvres ? Comment accompagner la maturation des chorégraphes ? Mais il convient aussi de se poser la question du « formatage » des œuvres qu'induit implicitement par le processus des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Les frontières ne se situent peut-être plus forcément entre « jeune auteur » et « chorégraphe professionnel » mais entre « nouvelle danse » et « danse contemporaine », c'est-à-dire les chorégraphes qui font évoluer l'art chorégraphique et ceux qui continuent à œuvrer dans la voie ouverte dans les années quatre-vingt. Nous sommes peut-être à une époque où la forme (minimum de trois personnes sur scène et une durée de 20 à 30 minutes) ne peut plus vraiment être connue à l'avance. Ce qui a

œuvres et/ou dans sa représentation scénique. En dernier lieu, la représentation est aussi à questionner sous son angle concret c'est-à-dire dans l'ici et le maintenant du temps de son événement et des paramètres qui le constituent. Il ne s'agit pas forcément de quitter la scène mais d'inclure une réflexion sur la « relation » au spectateur dans la conception des

La question qui reste ouverte dans les recherches sur la perception est celle qui de la primauté du langage ou de l'espace. « *Motion is emotion* » nous a transmis le grand Merce. Par ailleurs, celle de continuer à poursuivre la recherche « abstraite » en danse : « Ainsi l'idée surgit qu'une esthétique contemporaine d'ambition et de dimension cosmique qui s'efforce d'atteindre le moléculaire, l'élémentaire, les vibrations corpusculaires, les phénomènes ondulatoires en exténuant les formes dans lesquelles nos sens se délectaient, rejoint dans son expérimentation radicale, les expériences des mystiques qui s'entraînaient à un dépassement des sens par leur dérèglement programmé. »¹³⁶

D'une part la nécessité de recréer un « corps d'idées » autour de la création en danse en situation avec le monde contemporain. C'est d'ailleurs un signe de voir, en France, les danseurs et chorégraphes se réintéresser au mouvement de la Judson Church qui reste le dernier « moment » dans l'histoire de la danse contemporaine où des artistes développent des « conceptions » de l'art chorégraphique en lien avec une réflexion sur les modes de vie et la « démocratie ». L'art chorégraphique contemporain dans son histoire et sa « praxis » a toujours été porteur d'une philosophie de vie qui se propage aujourd'hui : art éphémère, mouvement de la vie et de l'esprit, expérience de la liberté, éveil des sens et de la conscience, discipline du travail des corps.

Et de voir se dessiner trois directions : fait d'ailleurs son appartenance. « *Ce spectacle manque de communicabilité par son aspect trop lisse qui l'empêche d'accrocher de captiver. Très bien conçu pour chaque détail parfaitement réglé. C'est pour cette raison, peut-être, que cette œuvre en devient pauvre d'émotions et presque décorative* »¹³⁵. Cette idée de « nouvelle danse » dépasse.

Nous sommes peut-être arrivés à un tournant où il faudrait considérer que la forme de la danse contemporaine telle qu'elle s'est développée ces dernières années ne correspond plus à notre époque : la danse contemporaine serait une façon de créer des spectacles de danse qui aujourd'hui doit être

¹³⁷ "suivant le critère d'Einstein, Podolski et Rosen (1935), il est impossible de réaliser une observation indépendante de l'observateur. La concordance entre tous les observateurs qui font la même observation est alors la seule définition possible de la réalité, appelée intersubjectivité." Manuel Jimenez, *La psychologie de la perception*. Louis Althusser, *Pour Marx*, éd. La Découverte, 1986. Cité par Maryvonne Saison "Au Théâtre (Juger selon le goût ?)", *Esthétique : des goûts et des couleurs*, Recherches sur la philosophie et le langage n°20, 1998

¹³⁹ La devise des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis n'est-elle pas "La danse, c'est une déclaration d'amour" ?

Pour conclure, voici une anecdote taoïste à méditer pour tous les amoureux de la danse¹³⁹ : un empereur va voir l'homme le plus sage qui habite sur une montagne afin de lui poser de multiples questions sur le sens de la vie. Le sage lui demande de passer trois mois seul et de revenir, alors il lui répondra. Après trois mois, la nature des questions de l'empereur s'est modifiée. Il n'en a plus qu'une : « *Comment régler mon corps pour vivre éternellement ?* » C'était la seule question à poser, conclut l'anecdoté. « *Bref, on ne voit pas le temps passer !* » dit le jeune jury à Caen.

La notion d'« intersubjectivité »¹³⁷ fait son chemin dans le champ des arts contemporains, écho à la réorganisation des savoirs et on peut se dire que le projet des Conseils consultatifs était visionnaire de cet état d'esprit. Il est sans doute à poursuivre avec le souci de la contemporanéité des artistes et personnalités invités. On pourrait inciter à augmenter l'invitation de personnes dont la forme d'expression est l'écriture. Sur certaines plates-formes, les membres des conseils consultatifs ont eu l'occasion de rencontrer les chorégraphes formellement ou informellement, et ceci est sans doute à développer.

« *La conscience accède au réel non par son développement interne, mais par la découverte de l'autre que soi* »¹³⁸

convenu à une époque où les artistes chorégraphiques et la danse développaient leurs structures de production, ne correspond peut-être plus à un moment où la création en danse nécessite sans doute d'oublier nos réflexes quant à notre façon de l'envisager.

15

Mise en perspective

2) De l'expérience des sens à l'expérience du sens : la question de la forme en est le sujet. 10

La grammaire de la musique des corps : énergie / force / organique / respiration

6

1) La qualité d'une expérience : les mots pour le dire en 1999

6

Ce que dit le Spectateur : L'important est de participer.