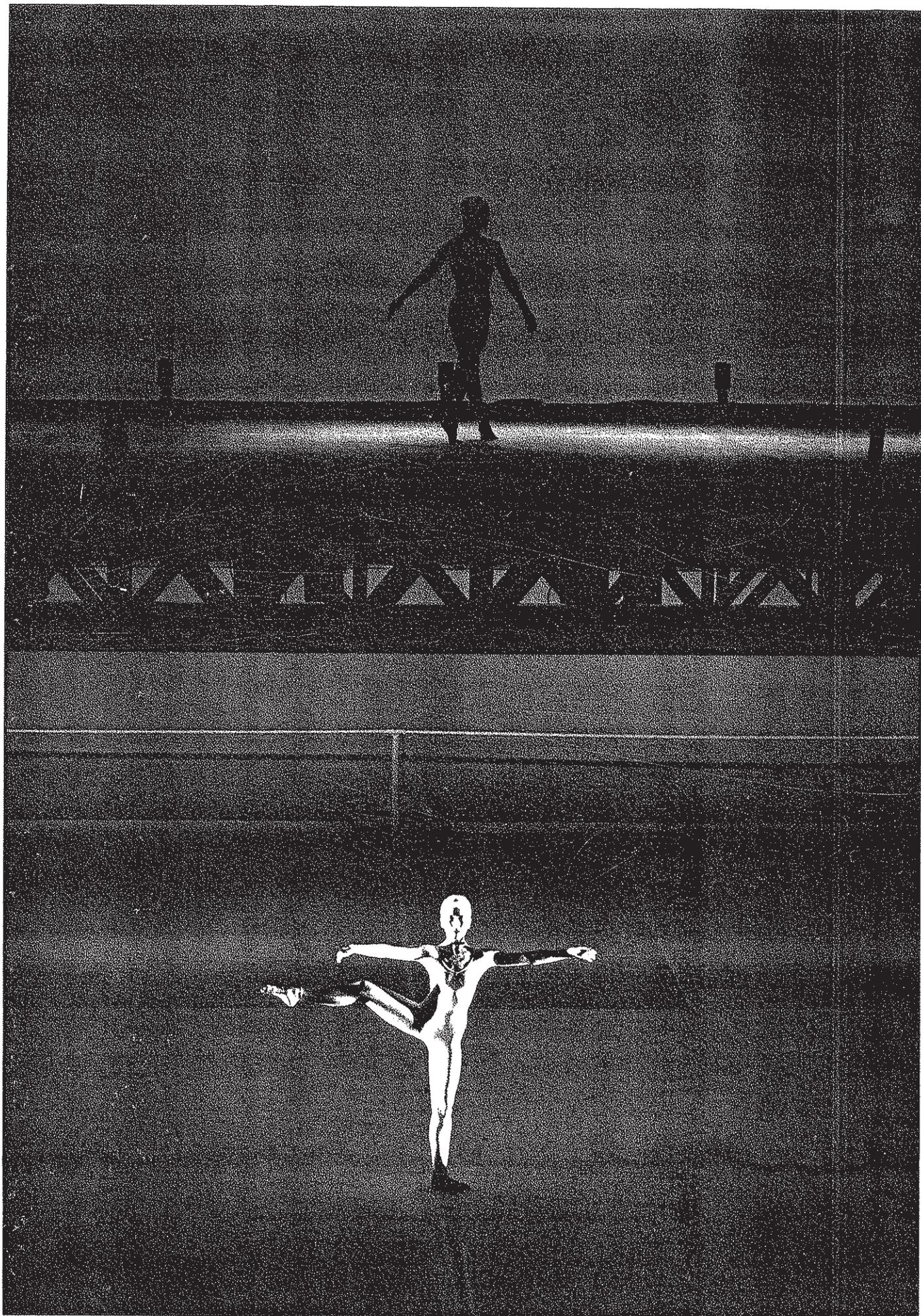


Cosmopolite,
le Concours
est un
espace
libre
pour
des
corps
libres

Qu'est-ce qu'un concours ? C'est d'abord un rassemblement. Ce qu'on appelle un "concours de peuple". Le mot nous le dit, mais aussi son histoire. Jeux, tournois artistiques et littéraires, autant de figures de l'assemblage en un lieu, d'une communauté d'idées et de passion... Dans l'Antiquité, les fêtes de Delphes, d'Olympie ou de Délos étaient d'abord des carrefours de rencontres. La compétition sportive ou poétique n'en constituait ni la définition, ni la cause, mais une conséquence à la fois logique et accessoire : un espace de paix ludique, de métamorphose des violences. Où l'*affrontement* devenait *confrontation*, où la loi du plus fort cédait devant la loi du meilleur. A ce titre, le concours est demeuré dans la culture occidentale, un des rares cas où l'exception est autorisée à transcender la règle, où le collectif accepte de se laisser étonner par la singularité, où l'arbitre s'avoue dépassé par un joueur, qui, non seulement connaît mieux que lui les règles du jeu, mais en instaure de nouvelles. Nous parlons ici des vrais concours, ceux où des notions profondes et vivantes d'"excellence" n'ont pas cédé la place à l'apathie du jugement. Et au conformisme d'un corps social et culturel, qui s'applique à reproduire ses propres juridictions, à s'enliser dans l'académisme.

Le Concours de Bagnolet est d'abord un rassemblement, unique en son genre, de corps. De corps libres. Qui ne sont pas ici pour démontrer leur supériorité, mais pour agir et pour créer. En faisant appel, à cette



Compagnie Kilina Crémone, mention du concours de 1980. "Copernic Opéra - F6". Photo : Hubert Didona.

seule fin, à leur compétences techniques et artistiques. En tant que concours de chorégraphie, le Concours de Bagnolet se distingue éminemment d'un concours de danse. Même s'il s'applique à un langage contemporain, un exercice d'interprétation se doit d'obtempérer, sinon à des codes, du moins à certains "attendus" esthétiques imposés par le contexte créatif et même professionnel, à certaines exigences de fonctionnement dont le choix ne revient pas au danseur. Tout pour lui se borne alors à un processus d'application, si délicat et inventif soit il, à l'intérieur des territoires qui lui sont assignés.

Tout autre est le concours de chorégraphie. L'acte chorégraphique lui, est autonome. Tout comme l'écrivain ou le peintre, le chorégraphe moderne se voit attribué le droit d'inventer son univers, son langage. Nulle instance ne saurait s'autoriser à en restreindre la liberté d'action. La danse contemporaine est avant tout un champ où l'identité chorégraphique se multiplie — contrairement aux pratiques traditionnelles où le nombre des interprètes l'emporte

considérablement sur la possibilité de création. On peut même dire que, du chorégraphe au danseur, la danse contemporaine n'existe que comme aire de création absolue, et sans cesse relancée, telle une spirale.

Une situation qu'il faut relier à la naissance de la danse contemporaine, dès la fin du siècle dernier : les grands fondateurs de la danse ne pouvaient se rattacher à aucune ascendance. L'art chorégraphique était alors parvenu à un tel point de décomposition artistique qu'un créateur pouvait à peine s'en réclamer. Il fallut inventer la danse, comme on inventa le cinéma : à partir de projets orphelins, non indexés, chacun totalement singulier, de Loïe Fuller à Isadora Duncan, de Mary Wigman à Martha Graham. Il fallut innover des techniques, des démarches, l'existence et même le nom des choses qui n'étaient pas encore sorties des limbes. Les grands chorégraphes du début du siècle furent des démiurges, dont le cas est exceptionnel dans toute l'histoire de l'art ; il est frappant de remarquer, combien, à un moment de rébellion suprême contre les lois et des ressorts picturaux, un groupe comme Support Surface, les aventuriers révolutionnaires de la peinture française dans les années 70, prenaient pour objet de leur contestation les emblèmes les plus séculaires de l'acte pictural : la toile, le châssis la répétition du motif, la planéité. La danse n'a rien à elle de cet héritage ancien. Tous ses biens, meubles et

immeubles, elle ne les possède qu'à condition de les créer ; c'est pourquoi d'ailleurs un concours, en s'installant, année après année dans le temps de la danse contemporaine, contribue à entretenir la permanence de la modernité, non comme référence ou comme justification, mais comme mémoire sans cesse réactivée d'une liberté fondatrice, d'une vocation infinie à l'autonomie des langages et des corps.

Parce qu'elle est déshéritée de la culture, exclue des grandes voies royales de l'expression, la danse contemporaine a voulu tout expérimenter, tout conquérir ; ne la voit-on pas se déplacer à travers ses propres espaces, traverser, en nomade, aussi bien sur la scène qu'au cinéma le tissu électronique de l'écran vidéo ? Comme tous les sans-logis, elle est partout chez elle ; et comme tous les très pauvres, elle se sent à l'aise au milieu des splendeurs. Celles des autres arts dont sa naissance tardive et obscure lui a dérobé l'usage. Et comme tous les autres grands arts du XX^e siècle, la danse contemporaine est, depuis sa naissance, un champ extensif, ouvert, qui se définit beaucoup moins en

terme de *substance*, qu'en terme de *relations*. Son action diffuse la porte sans cesse au-delà de ses propres limites, en direction de toutes les pratiques, de toutes les pensées, de tous les savoirs ; ce qui ne constitue qu'une contradiction apparente avec la minutie de ses préoccupations formelles. Dès la naissance de la danse contemporaine en France, il y a un peu plus de dix ans, ses premiers témoins furent frappés (et séduits) par son âpreté, sa force à maîtriser les concepts, l'organisation plastique de ses figures. C'est que les Gallotta, Saporta, Verret, Pomarès bénéficiaient de savoirs accumulés et déjà mis en pratique depuis le début du siècle en Allemagne, en Italie, au Japon. Mais ce savoir ne leur avait rien appris sinon qu'en reprenant le flambeau, ils étaient condamnés à tout ré-inventer eux-mêmes, à s'extirper corporellement et spirituellement d'une matrice dont ils étaient les seuls géniteurs.

Or cette liberté et cette autonomie suprêmes sont aujourd'hui en danger. Victime de son propre succès, comme l'a très bien montré Karine Saporta¹, la danse contemporaine se trouve confrontée à un discours gestionnaire, qui voudrait lui faire réintégrer un consensus social et culturel qu'elle a toujours excédé. Sa mobilité, son indépendance risque de payer fort cher le prix de la reconnaissance dont

cet immense mouvement poétique, voit, en cette fin de décennie, couronner son expansion. La loi du marché artistique, qui a mis si longtemps à lui rendre hommage (entraînant dans ses délais plus d'un créateur à la mort artistique), n'est pas compensée, comme dans les autres arts, par une réflexion théorique continue. Celle, exemplaire, qu'un Clément Greenberg, entre autres, fournissait au moment où les galeries new-yorkaises s'emparaient de l'abstraction et des avant-gardes américaines. Gérée par les institutions plus soucieuses de promouvoir que d'affirmer, de se faire connaître que de faire connaître, la danse risque aujourd'hui, plus que jamais, de devenir l'objet d'entreprises réductrices. Et ceci d'autant qu'un fait étrange apparaît en cette fin de siècle ; la danse (et cela n'est pas nouveau dans son histoire) commence à gêner...

Contrairement à la formule appliquée par Jean-Paul Fargier à la vidéo, "la vidéo, un art en moins", la danse est un art en trop. Elle est en trop, car elle échappe

au discours autoréférentiel et restrictif qu'on voudrait bien tenir sur elle afin d'exorciser son extension. Elle est en trop car elle remet fortement en question la circulation indifférente des signes, de leur équivalence dans le détachement affecté du désespoir post-moderne sur la réalité des valeurs esthétiques et éthiques. Car si la danse sait jouer admirablement et mieux que tout autre des effets de surfaces propres à l'hédonisme du goût contemporain, elle sait mieux encore le remettre en question, par la présence indéracinable des corps dansant. Dernier état du corps "prolétaire", c'est-à-dire qui ne possède que lui-même, dernier bastion irréductible contre le brouillage définitif du sens. Et mis en place, par une génération jeune et farouche, qui n'a pas l'intention de se laisser voler sa pensée et son corps, par les hérauts de la dématérialisation par l'effet néantisant de l'hypnose médiatique. Quitte à aller eux-mêmes explorer les premiers, les labyrinthes pétrifiés par la fascination du simulacre, dont ils ont éprouvé à partir de leur apprentissage même les zones troublantes. La danse gêne, enfin, parce qu'elle montre à nu ce qui s'échange à travers l'échange des signes économiques et des corps, dans les sociétés actuelles, parce que la présence d'un corps dansant sur scène est aujourd'hui impossible à déchiffrer, et le

dernier Concours de Bagnolet l'a prouvé, en dehors de l'espace politique où il s'inscrit "La danse ne dit rien, et c'est pourquoi elle peut tout dire", affirme José Gil². La danse gêne, parce que dans la finesse extrême de ses articulations, elle fait passer, avec discrétion et ironie, tout ce qui se refoule ailleurs.

Alors, il faut un espace de liberté pour cet art de liberté. Il faut un espace ouvert et neutre, une extra-territorialité, où le danseur puisse se retrouver face au seul arbitre susceptible de porter sur lui un jugement de valeur, sa propre solitude, sa détermination à ne suivre aucun modèle, même si tout le réel peut devenir pour lui source d'inspiration, même si pour cet art sans modèle, tout peut devenir citation, module pour élaborer des imaginaires vivants³ que ces modules appartiennent ou non au champ chorégraphique. Venir à Bagnolet non pour gagner, mais pour désigner la source discrète et singulière de chaque inquiétude. Le concours pourrait fournir un tel espace. D'abord parce qu'il soustrait le danseur au pouvoir décisif de la presse. Laquelle, non contente de guider le goût du public (ce qui est

son rôle), est encore appelée à faire pression sur les institutions (ce qui ne devrait pas être son rôle⁴). Au critique d'art d'ailleurs, le concours est favorable : il lui ouvre un lieu d'empathie, de sensation pure, où il se retrouve face à son regard, à sa sensibilité, sans y être convoqué comme d'habitude pour assurer la promotion des œuvres qu'il vient voir. Sa perception aussi, délivre alors des lois du marché.

Dans le concours s'affirment l'auteur et l'œuvre. C'est-à-dire des unités singulières, des monades sensibles, souvent irrégulières souvent inacceptables par les idées en place. Mais le lieu du concours ne devrait pas être dans la même place que les idées en place ; le lieu du concours est un non-lieu, où la forme s'élabore en même temps que la pensée sur la forme. Le temps du concours est une durée de conscience et de perception qui s'inscrit au plus profond du flux de l'histoire, celle qui se vit dans les replis intimes de la conscience et de la matière.

Enfin, l'espace du concours, et ce trait recoupe tous les autres et les résume, est *cosmopolite*. La France a eu la chance d'être traversée par la vague immense de la danse contemporaine, par une sorte de crise artistique et passionnelle, où se sont condensées et dispersées, multipliées, l'ardeur et la raison de créer. Mais cette flamme qu'elle a reçu d'ailleurs (d'Allemagne, des États-Unis) elle se doit de la faire passer.

Non pas de façon didactique,

par des rites grandiloquents de transmission, mais de proche en proche, de peau en peau, de corps en corps, comme une contagion. Comme les effets bien connus de contamination par le désir. Cela pourrait se passer à Bagnolet, dans le grand rassemblement de corps venus de partout. A l'image des migrations d'idées et de matières physiques qui composent le monde, et qui lui donnent son sens.

Un sens que la danse, art sans récit et sans pouvoir, sans frontières de sens, est peut-être seule, aujourd'hui, capable de déchiffrer.

Laurence Louppe.
Historienne de l'art

1. La danse, naissance d'un mouvement de pensée, publication de la Biennale nationale du Val-de-Marne. Armand Colin, 1989.

2. José Gil : *Le corps Abstrait*.

3. Philippe Le Moal : *Vogue la danse*.

4. Alain Foix : *Ecrits timides sur la critique*.

L'ensemble de ces citations est extrait de : *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*. Armand Colin, 1989.