La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme

Roger Copeland

Traducteur : Olivier Normand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1786>

DOI : 10.4000/danse.1786

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Roger Copeland, « La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 02 avril 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1786> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1786>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme¹

Roger Copeland

Traduction : Olivier Normand

- 1 Dans son célèbre essai, « Poète et danseur avant Diaghilev », Frank Kermode tente d'expliquer la ferveur poétique avec laquelle tant de poètes et d'intellectuels ont accueilli la pionnière de la danse moderne Loïe Fuller, ainsi que les premières représentations parisiennes des Ballets Russes. Il attribue cette passion à une fascination pour le caractère « primitif » commun à la danse moderne et aux premières pièces de Diaghilev. Kermode écrit en 1961 :

Le prestige singulier acquis par la danse depuis 70 ou 80 ans a fort à voir, il me semble, avec l'idée qu'elle représente d'une certaine manière un état indissocié et non-spécialisé de l'art – idée que développe explicitement Yeats et vers laquelle Valéry fait signe. Cette idée est de nature essentiellement primitiviste : elle repose sur le postulat que le corps et l'esprit, la matière et la forme, le discours et l'image ont subi un processus de dissociation qu'il est du ressort de l'art de réparer momentanément. En conséquence de quoi la danse est investie d'une sorte de priorité sacrée sur les autres arts [...] Il semble incontestable que la danse soit le plus primitif, le moins discursif des arts, offrant une image pré-scientifique de la vie, une vérité intuitive. Ainsi est-elle l'emblème de l'image Romantique. La danse appartient à un temps antérieur à la division du moi et du monde.

- 2 Au cours du XX^e siècle, cet engouement pour le primitivisme a amené à idéaliser et sentimentaliser les danses de rituel des cultures pré-alphabétiques. On comprend aisément l'attrait essentiellement « thérapeutique » de ces sortes de danses pour une culture (la nôtre) qui en est venue à déplorer le caractère névrotique de la civilisation, le triomphe supposé de l'intellect sur le sentiment, la nature « répressive » du langage et tout un assortiment de griefs choisis, à mettre au compte de l'urbanisation et de la sécularisation de nos sociétés. Il est en revanche considérablement plus difficile d'expliquer le primitivisme « résiduel » si souvent attribué à la danse par ceux qui écrivent à son sujet, fût-ce même pour en qualifier les formes plus séculaires et spectaculaires. Considérons, par exemple, cette stupéfiante déclaration de Curt Sachs, historien de la danse du XX^e siècle :

Pour étrange que cela puisse paraître, la danse n'a plus acquis ni apparences ni substances nouvelles depuis l'âge de la pierre. L'histoire de la danse créatrice se déroule dans la préhistoire.

Étrange, en effet ; mais plus étrange encore est ce commentaire de l'un des plus éminents balletomanes américains, Edwin Denby :

Aujourd'hui, les professionnels du ballet sont des artistes, des virtuoses, des orfèvres du geste qui consacrent leur vie à sa spécialisation. Mais si on les regarde au moment même où ils excellent dans leur art, l'histoire semble disparaître. La qualité de caractère qui constitue un danseur semble la même qu'il y a trois ou quatre mille ans. La nature du plaisir que leur génie nous procure semble n'avoir presque pas évolué depuis l'époque minoenne.

- 3 De toute évidence, pour ces auteurs, l'attrait des spectacles de danse contemporaine tient à leur caractère primitif sous-jacent. La danse est perçue comme un vestige, le chaînon manquant entre notre présent hyper-civilisé et un passé préhistorique. Mais paradoxalement, au cours de ces trente dernières années, à compter du travail de Merce Cunningham, les chorégraphes les plus évoluées, celles qui ont innové avec le plus d'intelligence, ont systématiquement répudié toute forme de primitivisme. En attestent avec évidence les œuvres des successeurs de Cunningham, les chorégraphes dits « post-modernes » tels que Yvonne Rainer, Trisha Brown, Kenneth King et David Gordon. Avant d'examiner comment cette répudiation a pris forme, je voudrais expliquer plus précisément ce que j'entends par *primitivisme* s'agissant de la danse. D'une certaine manière, le primitivisme est un énième avatar de cet anti-intellectualisme qu'affectionnent tant les intellectuels : elle est la pulsion dont parle Kermode, le désir de guérir « la dissociation de la sensibilité », de transcender les principes de dualité et de contradiction. L'infamie (suivant un modèle romantique qui a fait ses preuves) vient toujours d'une conscience de soi développée à outrance. Chez Blake par exemple : « la négation est le Spectre / la puissance raisonnante dans l'homme / ce corps là est faux... » Ainsi donc, la danse, art du corps véritable, devient le vecteur privilégié de la transcendance. Mais je ne veux pas donner ici l'impression que ce culte primitiviste associé à la danse ne serait qu'une invention, fabriquée de toutes pièces par les intellectuels, puis projetée sur cet art à la faveur de son ingénuité. Nous verrons en effet que les notions primitivistes sont en vérité les principes dynamiques de l'une des grandes traditions chorégraphiques de ce siècle : la danse moderne.

La quête de la complétude

- 4 La clef de voûte conceptuelle de toute pensée primitiviste appliquée à la danse est la notion de « complétude », l'idée que la danse peut d'une certaine manière aider à restaurer un sentiment d'unité et de cohérence dont le monde moderne serait sinon dépourvu. Geoffrey Gorer parle sans doute au nom de beaucoup de ses confrères anthropologues quand il décrit ainsi (avec une admiration et une envie évidentes) la fonction de la danse dans les communautés tribales d'Afrique de l'Ouest :

La danse est sans conteste l'Art africain par excellence : tous les autres arts – musique, chant, sculpture, création textile et autres artisanats mineurs ont été conçus pour servir et mettre en valeur la danse. [...] La danse est le médium privilégié qui donne sens à leur vie et les unit aux puissances qui peuplent leur univers.

Ailleurs dans le même article, il observe que « la première et la plus fondamentale des choses à comprendre au sujet de la danse africaine est qu'elle implique toujours le

corps dans sa totalité.» Wagner, en invoquant l'unité du rituel primitif, plaçait également la danse au centre de sa *Gesamtkunstwerk* (du moins en théorie) :

Les arts de la danse, de la musique et de la poésie sont donc les trois sœurs primordiales [...] par nature elles sont inséparables [...] car dans la danse, qui est la cadence de l'Art même, elles sont merveilleusement entrelacées les unes aux autres.

- 5 Les poètes et intellectuels que Frank Kermode évoque, ceux-là qui s'agenouillaient aux pieds de Loïe Fuller et des premiers Ballet Russes étaient tous entichés du rêve de synthèse wagnérien. Loïe Fuller enveloppée de ses soies tourbillonnantes et baignée dans une lumière aux couleurs vives, semblait ne faire qu'« un » avec ses étoffes. « Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxydrique de crépuscule et de grotte » écrit Mallarmé. Yeats était aussi un grand admirateur de Fuller, et c'est peut-être le souvenir de la danseuse qui a suscité la question (dans *Parmi les écoliers*) : « Comment distinguer le danseur de sa danse ? » On sait aussi que la renommée de Diaghilev était due essentiellement à son sens de l'entreprise, à son habileté à persuader les principaux compositeurs et peintres de son temps – Stravinsky, Satie, Picasso, Matisse, Derain – de créer de la musique, des décors et des costumes expressément pour les Ballets Russes. Ces collaborations furent des succès si formidables que Camille Mauclair déclare à l'époque que les extravagances des premiers Ballets Russes étaient plus wagnériennes que Wagner lui-même. Pour gage de son enthousiasme, voici un extrait de sa critique de *Shéhérazade*,

Ce spectacle de rêve, auprès duquel la wagnérienne fusion des arts n'est qu'une gaucherie barbare ; ce spectacle où toutes les sensations tissent par leur entrelacement la plus aérienne des trames intellectuelles [...] la collaboration du décor allégorique, des lumières, des costumes, de la chorégraphe renouvelée, détermine dans la pensée des associations d'idées inattendues.

- 6 Un autre signe de cette soif de complétude est la manière dont bien des textes d'obédience primitiviste travaillent à brouiller (subtilement mais résolument) la distinction entre danse de rituel et danse de spectacle, en suggérant que la séparation entre le spectateur et le spectacle (même dans le contexte le plus séculier, le plus esthétique) est d'une certaine manière moins nette dans la danse que dans les autres arts de la scène. La danse préserverait quelque chose de la « participation mystique » que Lévy-Bruhl attribue à l'esprit primitif. John Martin, par exemple, croit que « la contagion intrinsèque du mouvement corporel [...] fait que celui qui regarde ressent par sympathie dans sa propre musculature les efforts physiques qu'il observe dans la musculature d'un autre. » Même Paul Valéry, qui tient pourtant en haute estime les valeurs de « détachement » et de distance esthétique, affirme qu'une « une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes. » Enfin, de façon tout à fait emblématique, Havlock Ellis suggère dans *La danse de la vie* :

Quoique n'étant pas danseurs, mais simples spectateurs de danse, nous parvenons, en accord avec la doctrine lippienne de l'Einfühlung, ou « empathie » [...] nous parvenons à nous ressentir nous-mêmes dans le danseur qui manifeste et exprime les élans cachés de notre être.

L'idée que l'acte de regarder une danse est invariablement une forme de participation virtuelle révèle la méfiance des primitivistes vis-à-vis de « l'objectivité » (et du détachement qui en est la condition). Selon Mary Wigman, pionnière de la danse moderne en Allemagne :

L'objectif premier du danseur doit être de parvenir à ce que son public ne pense pas à la danse de manière objective, qu'il ne la regarde pas depuis un point de vue

distancié et intellectuel, – autrement dit, séparée des expériences que vit effectivement le danseur. Le public doit laisser la danse l'affecter émotionnellement et sans réserve. Il doit laisser le rythme, la musique, les mouvements mêmes du danseur stimuler semblables sentiments et semblable état émotionnel chez lui, en réponse à la manière dont cet état et cette condition émotionnelle ont stimulé le danseur.

Ce déni d'objectivité caractérise l'expérience du public mais également celle du chorégraphe. Pour les pionniers de la danse moderne, il aurait été impensable de ne pas danser eux-mêmes dans leurs pièces – pratique qui leur déniait du même coup la possibilité de jamais se tenir pleinement à l'extérieur de la danse accomplie.

- 7 Rien n'est plus révélateur des positions primitivistes que leur attitude à l'endroit du langage. Cette attitude a été peut-être résumée de façon la plus concise par Loïe Fuller quand elle écrit : « C'est le mouvement et non la parole qui est la vérité. » Le mouvement, qui est censé venir d'une zone du sujet plus profonde et plus élémentaire que le langage parvient, en principe, à contourner les machinations de la conscience mieux que le langage ne saurait le faire. Et Graham de déclarer : « le mouvement ne ment jamais ». Selon cette logique, les mots viennent se mettre – dans le meilleur des cas – entre le sujet et l'expérience. Ainsi le remarque Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* :

Quand je mange d'un mets réputé exquis, le nom qu'il porte, gros de l'approbation qu'on lui donne, s'interpose entre ma sensation et ma conscience ; je pourrais croire que la saveur me plaît, alors qu'un léger effort d'attention me prouverait le contraire.

- 8 Peut-être que la « charge » la plus sérieuse portée par les primitivistes à l'encontre du langage tient à ce qu'il est coupable d'avoir introduit un principe de dualité dans l'expérience humaine. Un usage correct du langage admet en effet que les mots *ne sont pas* les choses qu'ils signifient. Le langage porte en lui une relation arbitraire, culturellement déterminée à l'information qu'il délivre. À l'inverse, les gestes de la danse sont censés être d'une certaine manière indissociables des sensations qu'ils évoquent. La danse est dès lors célébrée comme l'image même de l'unité édénique, le dernier vestige de ce que Boehme appelait « die sensualische Sprache » ou « le langage sensuel » (et que Rilke décrira plus tard comme « un langage naturel par les moyens du corps »). Au sujet de Martha Graham, Arlene Croce écrit :

De toute évidence, si Martha Graham est une si grande poétesse de la scène, c'est qu'elle a le pouvoir d'exorciser le mot [...] Ce que Graham nous propose n'est rien d'autre qu'un état « sans mots », état « bénéfique » (sic) qui n'est pas seulement un pré-requis du médium mais un fait psychologique moderne.

- 9 Graham, semble-t-elle suggérer, n'est pas seulement non-verbale, elle est aussi *anti-verbale*². Cette hostilité vis-à-vis du langage est inextricablement liée à la manière dont les primitivistes conçoivent le temps et l'histoire. George Steiner, s'appuyant sur les théories de Benjamin Lee Whorf, a suggéré que les concepts d'histoire et de temps linéaire dépendaient des formes du langage même. Sans la conjugaison des différents modes temporels, affirme-t-il, nous serions incapables de nous projeter hors d'un présent perpétuel et a-historique. Selon les primitivistes, la danse – art anti-verbal par excellence – évolue dans la préhistoire ; même les spectacles de danse contemporaine sont censés nous gratifier de la sensation que par eux nous échappons à l'histoire, et accédons à un présent vierge, vivace et perpétuellement renouvelé. Rappelons ici l'hypothèse de Denby selon laquelle tandis que nous regardons la danse « l'histoire semble disparaître ». Selon Isadora Duncan, « Si nous recherchons la vraie source de la

danse, si nous nous tournons vers la nature, nous constaterons que l'avenir de la danse réside dans son passé – une danse qui fut et restera éternelle. »

- 10 Dans *Christian Wahnschaffe*, Jacob Wassermann raconte que « danser c'est être à chaque instant neuf et frais, comme tout juste sorti des mains de Dieu ». Il serait aisé de disqualifier ces propos comme de la simple fadaise poétique, mais force est de constater qu'en un sens très réel et très pratique, la danse est un art sans histoire. En effet, seule une poignée d'œuvres chorégraphiées avant le XX^e siècle nous sont parvenues. Ce regrettable état de fait peut bien sûr être imputé en grande partie à l'absence d'un système de notation adéquat avant le XX^e siècle. Mais une des raisons pour laquelle la notation s'est développée bien plus lentement pour la danse que pour la musique, par exemple, est que les chorégraphes et les danseurs eux-mêmes ont souvent été opposés à toute démarche de conservation. Isadora Duncan refusait catégoriquement que ses danses soient filmées, préférant que leur existence soit concentrée dans le moment fuyant de leur exécution. Martha Graham était de notoriété publique très possessive quant aux rôles qu'elle avait créés, refusant souvent de les transmettre, même à des successeurs compétents, et réaffirmant par là même à la fois le caractère éphémère de la danse et le lien (apparemment) insécable entre « le danseur et la danse ». Andre Levinson a affirmé au sujet d'Isadora Duncan : « elle était d'un peuple qui n'a pas de passé ». Si la danse est en effet le moins « historique » des arts, alors il n'est que logique qu'il s'épanouisse – comme c'est le cas – dans le moins historique des pays : les États-Unis. Affligés de ce qui semble être parfois une permanente amnésie, les Américains sont parmi les plus fervents amateurs de danse au monde.
- 11 Malgré la persistance tenace de ces idées dans le monde de la danse – ou peut-être à cause de cette persistance – les chorégraphies les plus innovantes de ces trois dernières décennies (le travail de Merce Cunningham et de ses cadets post-modernes) ont tenté de se purger de toute idée ou pratique primitiviste. De fait, la répudiation du primitivisme pourrait presque valoir pour une définition de la danse post-moderne. Les travaux de chorégraphes tels que Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Kenneth King, Lucinda Childs et les premières œuvres de Twyla Tharp ont en commun certaines caractéristiques : un vocabulaire de mouvements « piétonniers » et ordinaires ; une indifférence – sinon une hostilité manifeste – vis-à-vis de la technique et de la virtuosité ; une répugnance à camoufler l'effort physique ; une forte tendance « conceptuelle » ; et, souvent, une utilisation extensive du langage. Mais ainsi que j'espère le démontrer, l'importance réelle de chacune de ces innovations singulières est qu'elles ont pour but commun la répudiation du primitivisme.

Séparer les éléments

- 12 Paradoxalement, le premier assaut direct contre l'héritage primitiviste fut porté par un ancien danseur de Martha Graham, Merce Cunningham, dont la rupture avec celle-ci marque l'un des revirements les plus complets et conséquents de l'histoire de la danse. Graham écrit : « Comment tout cela commence-t-il ? Peut-être quand nous nous mettons en quête de complétude, quand nous embarquons pour le voyage vers la totalité. » Cunningham aborde très différemment la question de la complétude. Son geste inaugural, qui fit date dans l'histoire de la danse et mit à bas les fondements de la complétude primitiviste, fut précisément de « dissocier » sons, mouvements et décor –

en créant des pièces dans lesquelles ces trois éléments coexistaient de manière tout à fait indépendante les uns des autres.

- 13 Il est particulièrement révélateur de comparer Cunningham et Diaghilev quant à la question de « l'unité ». Comme Diaghilev, Cunningham a réussi à engager des collaborations avec les compositeurs et les peintres les plus novateurs de son temps. (Jasper Jones, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Robert Morris, Frank Stella, John Cage, Milton Babbitt, Earle Brown et Christian Wolfe ont tous collaboré, à un moment ou à un autre, avec Cunningham). Mais là où les collaborations de Diaghilev étaient wagnériennes dans l'esprit, celles de Cunningham étaient brechtiennes. On peut dire que Cunningham a réalisé concrètement le projet anti-wagnérien de « dissociation des éléments » dont Brecht avait dressé avec force le programme.

Dans cette déclaration datée de 1930, Brecht se positionne explicitement contre Wagner et semble étrangement anticiper Cunningham.

Aussi longtemps que l'expression *Gesamtkunstwerk* (ou « œuvre d'art totale ») concevra la totalité comme une bouillie, aussi longtemps qu'on cherchera à « fusionner » les arts, tous les éléments en jeu seront dégradés et chacun ne servira que d'« aliment » aux autres. Le processus de fusion s'étend alors au spectateur qui est lui aussi jeté dans la marmite et devient une partie passive (souffrante) de l'œuvre d'art totale. On doit se battre contre ce genre de magie. Tout ce qui prétend produire de l'hypnose secrète des formes d'intoxication sordide ou crée du brouillard, et doit être rejeté. Les mots, la musique et le décor doivent devenir plus indépendants les uns des autres.

- 14 Pour le dire en peu de mots, Cunningham est à Diaghilev ce que Brecht était à Wagner. La manière dont Cunningham rejette la *réconciliation* que propose le projet primitiviste de complétude équivaut, du moins par un effet de langage, à un rejet de toute *rédemption* (le postulat que la danse peut, momentanément, réparer cette dissociation de la sensibilité qui serait le résultat de notre « chute » biblique ». [NdT : en anglais *wholeness/ holiness*]) S'il semble que j'alourdis Cunningham d'un bagage métaphysique hors de propos, relisons cette déclaration de la danseuse Simone Forti, dont les prédilections « organiques » étaient frustrées par les techniques dissociatives de Cunningham. Dans *Handbook in motion*, elle écrit :

J'ai commencé à assister aux cours de Merce Cunningham. Je me souviens avoir regardé mes professeurs, et avoir eu la sensation que j'étais incapable même de percevoir ce qu'ils étaient en train de faire, encore moins de le reproduire [...] Un aspect important du mouvement semblait être l'isolation arbitraire des différentes parties du corps. Je me souviens d'une chose que j'ai dite dans le studio un jour, dans un moment d'exaspération. J'ai dit que Merce Cunningham était un maître de l'articulation isolée, adulte ; et que la chose que j'avais à proposer pour mon compte était beaucoup plus proche de la réponse holistique et généralisée du nourrisson³.

En vérité, « l'isolation » des parties du corps dans la chorégraphie de Cunningham est le reflet à moindre échelle de l'isolation plus fondamentale du son, du mouvement et du décor dans la construction de la pièce. L'une et l'autre sont des aspects de son offensive contre l'unité primitiviste.

- 15 La séparation des éléments que prône Cunningham met aussi en question l'engouement des primitivistes pour la participation virtuelle, cette tendance à brouiller les frontières entre danse de rituel et danse de scène. Remarquons ici que pour Brecht, le but ultime de la séparation (le *Verfremdungs-Effekt*) est de préserver la liberté perceptive du spectateur. (À l'inverse du spectateur wagnérien, qui est, « également jeté dans la marmite », et rendu perceptivement « passif »).

- 16 Il est donc particulièrement significatif que dans un certain nombre d'œuvres influentes de Cunningham, le décor forme une sorte de barrière physique entre le spectateur et le spectacle. Pour *Tread* (1970), Nauman dresse une rangée de ventilateurs au niveau du rideau d'avant-scène, directement entre le spectateur et la danse. Les panneaux de plastique mobiles conçus par Jasper Johns pour *Walkaround Time* (1968) servent une similaire fonction de médiation. On pourrait dire la même chose des « colour fields » modulaires dessinés par Frank Stella pour *Scramble* (1967). Ces barrières physiques sont les symboles du désir de Cunningham de préserver la liberté perceptive et l'objectivité du spectateur, en éliminant toute trace de « participation mystique ». Bien sûr, la plupart de ses pièces n'emploient pas d'obstacles visuels aussi explicites, mais même celles qui s'en dispensent parviennent, de manières diverses, à médiatiser et compliquer l'expérience du regardeur. Dans une des pièces les plus importantes de Cunningham, *How to Pass, Kick, Fall, and Run* (1965), l'accompagnement sonore se résume à la voix de John Cage lisant ses textes *Silence* et *A year from Monday*. Peut-être parce que les mots sont déjà « dissociés » des choses qu'ils signifient, le langage dans cette pièce était à la fois un symbole et un agent effectif de la séparation des éléments du spectacle.
- 17 Ainsi que je l'ai déjà mentionné, un des traits saillants des pièces post-modernes est leur intérêt marqué pour les ressources du langage. On pourrait avancer l'hypothèse que lorsque Yvonne Rainer, Trisha Brown, Kenneth King et David Gordon incorporent des commentaires verbaux à leurs spectacles, ils participent à l'« institutionnalisation » du principe de dissociation initié par Cunningham. (Souvenons-nous de ce que Bergson disait du langage en tant qu'il vient s'interposer entre l'expérience et le sujet). Plutôt que de déplorer la perte d'un mode de communication supposément primitif, pré-verbal et indissocié, ils semblent réconciliés avec le fait que les êtres humains sont par définition des animaux porteurs de langage (et que cette condition altère inévitablement la manière dont nous créons et percevons la danse).
- 18 Yvonne Rainer, sans doute la plus éloquente des chorégraphes post-modernes, prend clairement ses distances avec son aînée moderniste Loïe Fuller lorsqu'elle dit : « j'ai une passion de longue date pour le langage, la certitude inébranlable qu'il offre, mieux que tout autre chose, une clef vers la clarté. » Peu portée sur la complétude primitiviste, elle confie aussi : « j'aime [...] la dualité du corps : le corps comme entité qui bouge, pense, prend des décisions et réalise des actions, et le corps comme entité inerte, objet ». Les chorégraphes post-modernes semblent reconnaître la sagesse contenue dans la tragique conclusion brechtienne selon laquelle « l'union des organes est la seule qui tienne, et elle ne pourra jamais combler le fossé du langage ».
- 19 Dans *Éléments de sémiologie*, Barthes défend l'idée qu'« il devient de plus en plus difficile de concevoir un système d'images et d'objets dont les signifiés pourraient exister indépendamment du langage ». Kenneth King, le plus loquace des chorégraphes post-modernes fait écho à Barthes lorsqu'il affirme :
- « je sais bien que la danse est non-verbale, mais nous ne pouvons assimiler nos perceptions que sur un mode linguistique. Le langage est coextensif à la manière dont nous percevons les choses à un degré qu'il nous est difficile d'appréhender. Et bien souvent quand je fais un geste, des mots me viennent à l'esprit. »
- 20 Je ne dis pas que les chorégraphes en question iraient aussi loin que Barthes en défendant l'idée que tous les systèmes de production de sens sont des subdivisions du langage (inversant ainsi la croyance de Saussure que le langage n'est qu'un système

sémiotique parmi d'autres). Il me semble pourtant que la plupart s'entendraient sur le fait que le *Verfremdungs-Effekt* si nécessaire à leur projet artistique ne serait pas réalisable dans une société pré-alphabétique.

- 21 La différence fondamentale entre les danses post-modernes et celles qui les ont précédées ne tient donc pas simplement au fait que le langage soit régulièrement utilisé dans les pièces (bien qu'indéniablement, à la fin des années 60 et au début des années 70, dans les travaux de chorégraphes tels que Yvonne Rainer, Trisha Brown et Kenneth King, il y ait eu plus de parole que de mouvement). Ce qui est significatif en revanche, c'est l'état d'esprit « linguistique » dans lequel ces danses étaient créées et reçues. William James se plaignait que « la verbalité a remplacé la vision ». Les post-modernes semblent s'en accommoder très bien.
- 22 Cette réconciliation avec le « fait » même du langage entraîne un changement d'attitude vis-à-vis du temps et de l'histoire. Dans les pièces récentes de Trisha Brown *Accumulation* (1971), *With Talking* (1973) *Plus Watermotor* (1978), le langage a pour but d'empêcher le spectateur de faire l'expérience de la danse comme celle d'un présent perpétuellement recréé. La discours que prononce Brown en dansant consiste en deux récits alternés. Pour retrouver la cohérence des fils de chaque histoire, nous devons nous souvenir précisément de la situation narrative de chaque fragment au moment où il est interrompu par l'autre. En nous forçant à mobiliser notre mémoire immédiate alors même que nous regardons une danse se déployer dans le temps, Brown nous empêche d'être dans la jouissance de l'instant éphémère. On pourrait dire que d'une certaine manière, notre relation à la danse est « historicisée ».
- 23 Ceci nous mène à une autre distinction importante entre la danse moderne et post-moderne. Les modernes pré-cunninghamiens s'enorgueillissaient d'avoir complètement rompu avec l'histoire et la tradition. Plutôt que de s'appuyer sur l'héritage impersonnel des mouvements du ballet académique, les pionnières de la modernité essayaient de repartir de leur propre corps, afin de donner forme à un mouvement subjectif singulier. Doris Humphrey appelait cela « bouger de l'intérieur vers l'extérieur ».
- 24 À l'inverse, bien des chorégraphes post-modernes donnent à voir ce que Eliot a nommé « le sens historique » : ils reconnaissent volontiers les influences positives d'autres chorégraphes sur leur oeuvre. Plutôt que de se leurrer en croyant qu'il est possible d'être tout à fait original (ou même simplement qu'il est possible de ne travailler qu'à partir de soi-même), en ce XX^e siècle finissant, bien des chorégraphes post-modernes travaillent depuis une prise de conscience du passé. Senta Driver dont l'oeuvre regorge de citations d'oeuvres historiques défend ainsi cette pratique :

Je ne peux pas me mettre au travail de façon naïve. Certains y parviennent. Des gens comme Kei Takei, et il me semble aussi Martha Graham à ses débuts, ne travaillaient qu'à partir de ce qu'ils estimaient absolument nécessaire. Mais je ne peux pas revenir aux années 30. Je connais trop bien tout ce qui s'est passé depuis. Je suis une héritière.

Dans la pièce de Twyla Tharp, *The Bix Pièces* (1971), le narrateur termine sa prise de parole ainsi : « N'y a-t-il plus rien qui puisse être neuf, original, privé ? 9 octobre. Aujourd'hui j'ai décidé d'écrire une danse sur les *Variations Goldberg*, juste parce que ça a déjà été fait. »

David Gordon, qui cite aussi volontiers des pièces plus anciennes, explique :

Je crois que je suis un réinventeur. Je ne crois pas qu'il reste quoi que ce soit à inventer. Je crois qu'il n'y a plus que des manières de combiner les choses. Et une

manière nouvelle de regarder une chose, et de montrer à quelqu'un comment la regarder, et que cela constitue une forme de réinvention.

La danse comme objet d'art

- 25 Les idées de Gordon au sujet de la réinvention nous renvoient de manière saisissante au concept de « *ready-made* assisté » développé par Marcel Duchamp. Contrairement aux pionniers de la danse moderne, les post-modernes n'ont pas inventé un vocabulaire de mouvement inédit. Bien souvent ils ont simplement déplacé ce qu'Yvonne Rainer appelle des « mouvements trouvés » dans un contexte « artistique » (dans lequel, fonctionnant comme des objets trouvés ou des *ready-mades*, ces mouvements ordinaires (« pedestrian ») sont dépouillés de leurs fonctions mondaines et « esthétisées »). Ces opérations artistiques supposent donc que c'est le contexte (plus que le contenu) qui détermine si un objet relève ou non du régime de l'oeuvre d'art. (Ou pour reprendre les mots d'Allan Karpow : « le cadre nous renseigne sur la nature des choses : une vache dans une salle de concert est un musicien, une vache dans une grange est une vache »).
- 26 On dit souvent que ce genre de relativisme met à mal la valeur même de l'art dont le musée est historiquement garant, mais paradoxalement, l'inverse semble tout aussi vrai. L'idée de *ready-made*, d'objet (ou de mouvement) trouvé, ainsi que l'idée même de « contexte artistique » ne sont possibles *que grâce* au musée (qui comme Malraux l'a démontré est un phénomène intrinsèquement moderne). En d'autres termes, le musée peut être défini comme un espace dans lequel les objets (dont beaucoup servaient auparavant des fonctions d'une sorte ou d'une autre) sont extraits de leur environnement originel et replacés dans un « contexte artistique ». Dorénavant leur unique fonction est d'être regardés. La grande réussite de Duchamp est d'avoir suggéré que le musée est avant tout un état d'esprit, que c'est nous-mêmes qui « muséifions » ses *ready-mades* quand nous apprenons à les regarder d'une manière désintéressée et a-fonctionnelle. (Cet état d'esprit peut être favorisé par le musée, mais en théorie on peut le susciter n'importe où).
- 27 Dans les pensées traditionnelles de l'art, c'est l'objet artistique qui impose (involontairement) l'« attitude esthétique » adéquate à sa contemplation. Pour Duchamp – et bien des chorégraphes post-modernes – c'est au regardeur qu'il incombe de définir cette « attitude ». Dans *Street dance* (1965) de Lucinda Childs, par exemple, le public était aligné devant une des fenêtres du loft de Robert Rauschenberg et invité à regarder en contrebas la quotidienneté improvisée de la rue. Le commentaire suivant était diffusé :
- Pour voir cette danse, le spectateur doit se tenir derrière la fenêtre au sud du loft et regarder de l'autre côté de la rue vers la partie sud de Broadway au niveau du tronçon de trottoir situé entre la 11^e et la 12^e rue. Je ne m'intéresse qu'à la zone située entre le magasin Bon vivant et la boutique Surplus Materials of Norbert and Hasuknect. Je ne m'intéresse pas à ces bâtiments pour eux-mêmes, mais à la zone qu'ils délimitent entre eux.
- 28 S'ensuivait alors une longue et terriblement exhaustive description de tous les objets – panneaux, magasins, etc – contenus à l'intérieur de ce cadre « verbal ». Deux *performers* étaient dans l'espace de jeu, mêlés à la foule des passants ou placés de manière à attirer l'attention du public sur les objets décrits. En portant l'accent sur l'acte de percevoir (comme étant aussi important que l'objet de la perception), la danse post-moderne rompait de manière décisive avec la tendance primitiviste à idéaliser l'expérience du

spectateur. En effet, nous avons vu que les primitivistes confondaient volontiers danse de scène et danse de rituel, ce qui convertissait la perception en une forme de participation (en substance, la définition de la « participation mystique » de Lévy-Bruhl). Et de fait, en affirmant que la danse n'est pas seulement le plus ancien des arts, mais aussi qu'elle est plus ancienne que les arts eux-mêmes – si même les oiseaux et les abeilles dansent – les primitivistes nient foncièrement l'importance du spectateur.

Ils ont tendance à ignorer le fait que le mot « théâtral » nous vient du grec ancien *teatron* : le lieu d'où l'on voit. Le rituel, par contraste, n'est pas une « chose vue » mais plutôt un *dromenon* – une chose faite. Idéalement, dans l'espace sacré du rituel, il n'y a pas de sièges pour les spectateurs. Jane Harrison, au sujet du devenir théâtral des rituels dans la Grèce antique, écrit :

Nous avons vu que l'orchestre, avec ses danses chorales, est le lieu du rituel, propice à un état où tous les pratiquants communient à la faveur d'un rite dédié. Nous avons vu aussi que le *teatron*, l'espace des spectateurs, était le lieu de l'art. Dans l'orchestre, tout est vie et danse ; les sièges de marbre y étaient le symbole du repos, du retrait de l'action, de la contemplation. Les assises pour les spectateurs ont fini par prendre tellement de place qu'elles ont englobé d'une certaine manière tout l'esprit du lieu, jusqu'à donner leur nom « *teatron* » à la structure dans son ensemble. L'action est absorbée par la contemplation.

Ou, ainsi que nous le rappelle Brecht : « Si on dit souvent que le théâtre est issu du rituel, il est bon de se souvenir aussi qu'il ne devient théâtre qu'à partir du moment où il s'en détache. »

- 29 Le musée est le véritable *teatron*. Une des premières choses que les enfants apprennent quand on les y emmène est que c'est un lieu pour voir, non pour toucher. On pourrait dire, à la fois au sens propre et au sens figuré, que la danse post-moderne est la « muséification de la danse ». Au sens figuré, parce qu'elle ne peut exister que dans les conditions perceptives que le musée suscite. Au sens propre, parce que de très nombreuses pièces de danse post-modernes ont été financées par des musées, et y ont été jouées. Dans un clairvoyant article de jeunesse sur la nature non-participative de la danse post-moderne – qu'il appelle de manière éloquente la danse « objective » – Michael Kirby évoque :

un nouveau mode de relation psychique entre le spectateur et l'oeuvre. L'oeuvre appelle un certain état d'esprit qu'on n'est pas habitués à mobiliser pour regarder de la danse, rendant la tâche difficile pour tous ceux qui ont besoin d'être en empathie et de se projeter dans l'oeuvre. Cet état d'esprit est précisément celui qu'il a fallu développer pour regarder certaines peintures et sculptures, ce qui explique pourquoi la danse objective s'est développée en contact si étroit avec le monde de la peinture et de la sculpture, et pourquoi elle semble être appréciée en premier lieu par ceux qui prennent part à ces arts. Que le grand public parvienne ou non à mesurer un jour l'importance considérable de cette danse dans le champ des arts du spectacle, il est indéniable que les voies qu'elle a ouvertes sont le signe de changements majeurs dans l'esprit et le niveau de conscience de l'humanité.

On ne saurait trop insister sur les rapprochements entre la danse post-cunninghamienne et les œuvres des peintres et sculpteurs contemporains. Ils ont en commun d'accorder une importance capitale à la notion de détachement et d'objectivité, mettant l'accent sur le fait de voir plutôt que sur celui de ressentir. Clement Greenberg affirme qu'une des caractéristiques prééminentes de l'art moderne est l'accent porté sur

l'expérience purement visuelle en opposition à l'expérience visuelle modifiée ou augmentée par des associations tactiles [...] Alors que les Maîtres Anciens créaient l'illusion d'un espace à travers lequel on pourrait s'imaginer marcher, l'illusion

créée par le peintre moderniste est d'une nature telle qu'on ne peut la traverser que par le regard.

- 30 Cette « visualité » pure conduit à un anti-illusionnisme assez radical (dans le cas de la peinture, très manifestement, l'accent est porté sur la bidimensionnalité de la toile ; dans le cas de la danse, les chorégraphes post-modernes attirent l'attention sur le « temps réel », la dépense d'énergie, le poids effectif, etc.) Yvonne Rainer dit ainsi : « il est important de distinguer l'énergie réelle de ce que j'appellerais l'énergie apparente ». Elle se démarque radicalement de la très influente théorie primitiviste de Susanne Langer.

La danse est une apparence ; une apparition si vous voulez. Elle émane de ce que font les danseurs, et pourtant c'est autre chose. Quand vous regardez une danse, vous ne voyez pas ce qui est physiquement devant vous – des gens qui courent de tous les côtés ou qui agitent leur corps ; ce que vous voyez, c'est un déploiement de forces en interaction [...] Toutefois ces puissances, ces forces qui semblent opérer dans la danse ne sont pas les forces physiques des muscles du danseur, qui sont la cause effective des mouvements en question. Les forces que nous semblons percevoir le plus directement et de la façon la plus convaincante sont créées pour notre perception, et elles n'existent que pour elle.

- 31 Yvonne Rainer à l'inverse nous engage à développer une conscience analytique de la dépense d'énergie réelle et des dispositions physiques exactes de ces corps qui courent ou qui s'agitent, plutôt que d'être ébahis par les « forces invisibles » qui les animent apparemment. On sait que les premières danses modernes essayaient effectivement de susciter une présence illusoire. Andre Levinson écrit au sujet de Duncan, par exemple que « la force figurative de son geste est telle que le public parvient à voir jaillir de ses mains les fleurs et les coupes sacrificielles ». La danse post-moderne élimine ce genre d'illusion en expurgeant l'expérience optique de toute dimension tactile.
- 32 Il est notoire que l'art contemporain engage autant à « penser » qu'à voir. Cézanne disait : « Dans un musée, le peintre apprend à penser ». Et pour Malraux, dans l'espace du musée, notre approche de l'art est simultanément historicisée et intellectualisée. Les inventions de Duchamp, ainsi que nous l'observions précédemment, ne sont possibles qu'à l'âge du musée. En redéfinissant l'art comme une manière de regarder et de réfléchir le monde, il a profondément altéré notre conception de ce que veut dire « faire » une œuvre d'art. Dans le cas des *ready-mades* à minima, le savoir-faire physique et la fabrication manuelle sont éliminés de la procédure : l'art devient un pur et simple exercice de l'intelligence.
- 33 Par delà les déclarations d'intention extravagantes mises au crédit de Duchamp, on peut avancer l'idée qu'il était motivé en premier lieu par un complexe d'infériorité archaïque issu du fait que son médium de prédilection, la peinture, est par définition *non verbal*. Il tenait en détestation toute particulière l'expression « bête comme un peintre ». Dans un remarquable accès de candeur, Duchamp s'est exclamé un jour : « le peintre était pris pour un idiot, alors que le poète et l'écrivain étaient censés être intelligents. Moi je voulais être intelligent. » En défense de la nature conceptuelle de son oeuvre, il explique : « Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit [...] Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle plutôt que l'expression animale. »
- 34 Le dilemme du chorégraphe est analogue, et peut-être même aggravé. Historiquement, quand les intellectuels ont manifesté quelque intérêt pour la danse, ils l'ont fait pour des raisons anti-intellectualistes. Mallarmé faisait l'éloge de « la danseuse analphabète ».

Toute sa théorie symboliste de la danse reposait en effet sur l'inanité intellectuelle supposée de la ballerine. Dans le dialogue de Valéry, *L'âme et la danse*, une danseuse dit au philosophe qui la contemple : « À moi la conscience de mes muscles obéissants ; à toi les idées que doivent donner les figures de mon corps ». Dans l'essai de Kleist sur le théâtre de marionnettes, plus la danseuse est inconsciente d'elle-même – plus sa conscience est limitée à ses *muscles obéissants* – plus elle s'approche de l'état de grâce. Tout récemment, Edwin Denby écrit : « La danse est un mouvement physique. Elle n'a rien à faire avec le langage. Il serait erroné de supposer que l'intelligence propre à la danse est de même nature que d'autres types d'intelligence qui impliquent au contraire des mots, et n'ont rien à faire avec le mouvement. »

- 35 On ne s'étonnera donc pas qu'une génération de chorégraphes sagaces et cultivés comme jamais auparavant, dotés d'un tempérament propre à apprécier les qualités cérébrales et dépassionnées du monde de l'art contemporain, se soient donné pour tâche de répudier l'héritage primitiviste de leurs aînés. Cette remarque vaut particulièrement pour les femmes chorégraphes – Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown – qui (pour des raisons implicitement féministes) ont revendiqué de posséder un esprit aussi bien qu'un corps. Un des livres les plus célèbres de Rainer s'intitule *The mind is a muscle*. [« l'esprit est un muscle » ou « le mental est un muscle ». NdT.]

Les limites de la danse

- 36 Mais l'histoire de la danse post-moderne n'est pas si simple. C'est une chose pour Duchamp que de vouloir extirper l'« expression animale » d'un art inanimé tel que la peinture, c'en est une autre que de prétendre en purger cet art foncièrement corporel qu'est la danse. Que la danse puisse jamais parvenir à transcender pleinement ses origines primitives pour s'aligner avec les théories et pratiques du monde de l'art contemporain reste à être débattu.
- 37 La conscience historique exacerbée qui caractérise le monde de l'art implique que les processus par lesquels l'art est fabriqué et regardé deviennent de plus en plus complexes, s'éloignant toujours plus de leurs origines primitives. Cette conception linéaire, progressive et évolutionniste de l'histoire de l'art, trouve sa défense la plus ambitieuse dans le livre de Suzy Gablik, *Le progrès dans l'art*. Elle y affirme que, « en art, l'évolution du style est le reflet des variations de capacités cognitives-logiques, ce qui revient à dire que l'histoire de l'art peut-être vue comme une évolution des processus de pensée. » L'histoire dont elle retrace les étapes trouve son origine dans des mentalités prélogiques et mystiques – dans lesquelles la distinction entre l'objet et le sujet est floue – et évolue vers des modes de pensée plus distancés, scientifiques, objectifs. « Ce n'est que dans l'art de notre époque que les mécanismes logiques de l'intelligence sont parvenus à leur pleine maturité, dans la mesure où ils sont désormais pleinement séparés du contenu perceptif ». Cette affirmation fait signe vers une œuvre d'art complètement dématérialisée, n'existant plus que comme une construction mentale, une information à l'état pur.

La danse est-elle capable d'atteindre pareil degré de complexité ? Rudolf Arnheim commentait ainsi la tendance du danseur moderne à initier le mouvement à partir du torse :

Est-ce à dire que dans la danse, la conception de l'homme est rabaissée sur un plan biologiquement inférieur, pré-cérébral ? Le danseur semble confronté au dilemme suivant : alors que les plus hautes activités du système nerveux humain sont émises depuis le cerveau, la structure visible du corps suggère au contraire que le centre moteur est une zone dédiée à des actions typiquement non-réflexives : la peur, l'attraction sexuelle ou le délassement musculaire.

- 38 Si les primitivistes exaltent la danse, c'est évidemment pour ces raisons-là. Cunningham et les postmodernes, eux, ont tenté de renverser l'injonction évolutionniste. En effet, les danses de Cunningham exigent un niveau de concentration et d'agilité mentale sans précédent (tant pour ceux qui regardent les danses que pour ceux qui les réalisent). Carolyn Brown, danseuse de premier plan dans la compagnie de Cunningham pendant des années, explique que sa technique était conçue pour « travailler la souplesse de l'esprit autant que celle du corps ». Sans doute n'est-ce pas anodin qu'un des aspects essentiels de la rupture de Cunningham ait été la réaffirmation de la *verticalité* balletique (contre la lourdeur des premiers modernes pétrisseurs de plancher). Dans une série de réflexions remarquables sur l'évolution de la posture humaine vers la station debout, le psychologue Erwin Straus parle de « la vision de la posture érigée » qu'il définit comme la capacité à « regarder les choses en face et à résister à leurs assauts ». Cet énoncé pourrait très bien qualifier les conditions perceptives qui ont cours pendant un spectacle de Cunningham. Le danseur cunninghamien doit se concentrer pour ne pas être affecté par le son qui accompagne ses mouvements, et le public doit rester de la même manière objectivement détaché. Dans son rejet de ce que Arnheim appelle l'image « biologiquement inférieure, pré-cérébrale » de l'homme dans la danse moderne, Cunningham a trouvé chez Robert Rauschenberg et Jasper Johns des alliés convaincus. Collaborateurs fréquents du chorégraphe pour la réalisation des décors et costumes, ils sont aussi réputés pour avoir travaillé à démanteler le néo-primitivisme des expressionnistes abstraits, en lui substituant une manière de fabriquer des images plus objective et impersonnelle. L'expressionnisme abstrait se distingue par sa grande physicalité. Le geste de peinture y engage toute la force physique de l'artiste (dans le cas de Pollock, il danse littéralement). Johns et Rauschenberg, à la suite de Duchamp, rejettent cette physicalité directe et immédiate. Le refus de la « corporalité » propre à l'*action painting* promeut dans le même temps une « dématérialisation de l'objet d'art » : la réduction de l'expérience artistique à une « information » pure, désincarnée. Si la danse doit emprunter cette direction alors elle ne peut le faire qu'à y risquer son identité même. On pourrait évidemment dire la même chose de la peinture et de la sculpture, mais force est d'admettre que pour un danseur, renoncer à la physicalité semble un projet plus pervers encore. Les œuvres de Kenneth King datées des années 1970, illustrent les extrémités (et parfois les égarements) où se sont trouvés les danseurs post-modernes face à ce dilemme. Signalons au passage que Kenneth King est un danseur extrêmement doué, au style fluide et sensuel. Mais pendant quelques années à la fin des années 1960 et au début des années 1970, assister à un récital de danse de King consistait en toute certitude, à le regarder lire. Dès 1966 dans *SuperLecture*, il déclarait « je suis un anti-corps ». Cette même année, il présentait une oeuvre intitulée *Praxiomatics (The practice room)* : sa prise de position la plus radicale vis-à-vis du dilemme évolutionniste de la danse comme forme artistique. *Praxiomatics* se présente comme une traversée évolutive menant du corps à l'esprit, dans laquelle gestes et actions cèdent la place au langage et à la pensée. Des mouvements giratoires et répétitifs, propres à induire un état de transe, sont peu à peu remplacés par un flot de paroles tandis que King révèle un

appareil étrange nommé « Le Synapsulateur Télaxique ». Présenté comme la première « méta-machine », le synapsulateur propose la fiction, la vision métaphorique d'une conscience totalement dégagée des limitations naturelles du corps. L'image qui finit par émerger est celle d'un esprit qui ne dort jamais, d'un oeil qui ne cligne pas, d'une conscience individuelle étendue à des proportions globales, percevant tout et n'oubliant rien, – en somme l'expression du projet faustien d'une conscience émancipée le plus possible du monde naturel. King semble suggérer que ce projet ne peut être réalisé qu'en transcendant les limites naturelles du corps. En cela, il repose la question que Valéry formulait déjà dans *Monsieur Teste* : « est-ce possible pour un homme de n'être qu'esprit ? » Dans son introduction à l'édition anglaise du livre, Jackson Matthews dit du personnage de Valéry : « Il est impossible, parce que [...] la conscience ne peut absorber entièrement l'être et pour autant continuer à exister. Elle dépend de l'être. »

- 39 La carrière chorégraphique d'Yvonne Rainer est à cet égard tout à fait emblématique. D'ailleurs, elle pourrait presque être appréhendée comme un microcosme du mouvement post-moderne dans son ensemble. En faisant retour sur sa première expérience de danseuse au début des années 1960, Rainer écrit :

Ma première sensation intense d'être en vie m'est venue sur scène. C'était une épiphanie de beauté et de puissance telle que j'en ai peu fait l'expérience depuis [...] la sensation très intense d'être dans l'instant présent. C'était la première fois que je faisais l'expérience de moi-même comme d'une personne complète. Il n'y avait aucune partie de ma conscience ailleurs que là où j'étais. En 1961 [être sur scène] était pour moi la chose la plus urgente à faire.

Mais ce sommet extatique, qui suppose pour Rainer de renoncer à son détachement et à son objectivité, est de courte durée. Elle en vient rapidement aux conclusions suivantes, qui la mettent, sans espoir possible mais avec un héroïsme certain, en contradiction avec la nature même de son medium :

J'estimais que la danse présentait un handicap de principe par rapport à la sculpture, dans le sens où un spectateur peut passer autant de temps qu'il le souhaite à examiner une sculpture, en faire le tour, etc. – mais qu'un mouvement dansé – parce qu'il se produit dans le temps, disparaît sitôt qu'il est effectué. Alors dans un solo intitulé *The Bells*, je répétais la même série de sept mouvements pendant huit minutes d'affilée [...] de manière à permettre en quelque sorte au spectateur d'en « faire le tour ».

À partir de 1965, elle adopte un puritanisme sans fioritures dont témoigne ce manifeste, austère s'il en est :

Non au spectacle non à la virtuosité non aux métamorphoses et à la magie et à l'illusion [...] non à l'engagement de l'interprète et du spectateur [...] non à la séduction du spectateur par les ruses de l'acteur [...] non à l'émotion provoquée ou subie.

- 40 Au début des années 1970, Rainer commence à faire des films. Dans une interview accordée à Jonas Mekas, elle exprime la satisfaction d'être dans cette nouvelle pratique « totalement à l'extérieur de ce que j'étais en train de faire ». Il est peut-être inévitable que Rainer ait abandonné le spectacle vivant au profit de la réalisation peu de temps après. Il me semble qu'il y a ici un enseignement à tirer : ce qui commença pour bien des post-modernes comme une répudiation du primitivisme aboutit en fin de compte à rien de moins qu'une répudiation de la danse. Rainer, contrairement à nombreux de ses collègues, eut du moins l'honnêteté d'admettre qu'elle avait cessé de produire des danses. Ainsi que le compositeur Steve Reich le formulait plaisamment : « Pendant un

bon moment, dans les années 1960, on allait à des spectacles de danse où personne ne dansait, suivis de fêtes où tout le monde dansait. »

NOTES

1. « Postmodern Dance and the Repudiation of Primitivism », *Partisan Review*, Vol. L, n° 1, Winter 1983, pp. 101-121. « Cet article, écrit en 1983, a été une première étape vers des réflexions que j'ai poursuivies pendant plus de vingt ans. Plus tard, j'ai apporté des nuances aux thèses défendues dans l'article, particulièrement dans un texte intitulé "The Search for Origins: Primitivism in Modern Dance" [la recherche des origines, primitivisme et danse moderne], publié en 1996 dans le *Dance Theatre Journal*. Une version remaniée de cet article est également incluse dans mon ouvrage intitulé *Merce Cunningham and the modernizing of modern dance* (Merce Cunningham et la modernisation de la danse moderne]. Le sixième chapitre de ce livre ("Primitive mysteries", pp. 121-144) peut être considéré comme mon "dernier mot" sur ce sujet." [Roger Copeland, janvier 2018].

2. Ce qui ne veut pas dire que Graham et les autres pionniers de la danse moderne n'ont jamais incorporé de langage parlé dans leurs œuvres, particulièrement dans certaines pièces plus « théâtrales ». Mais le seul langage qu'ils admettaient était le langage poétique : vers ou prose poétique, mais jamais prose simple. En d'autres termes, ils étaient plus bienveillants à l'égard de langages qui tentaient de surmonter leur aporie intrinsèque en établissant de nouvelles correspondances entre le son et le sens ou en révélant ce que John Crowe Ransom a appelé « le corps du monde ». La poésie d'Emily Dickinson dans *Letter to the World* de Graham ou celle Lorca dans *Lament for Ignacio Sanchez Mejias* de Humphrey sont les premiers exemples qui viennent à l'esprit. Mais la tentative la plus réussie (et saluée comme telle) de faire se rencontrer la danse et la poésie est peut-être la pièce de Jean Erdman *The coach With Six Insides*. Le texte de la pièce était une adaptation de *Finnegan's Wake* de Joyce, où le glissement métaphorique fait résonner les mots à l'infini. Mais quoi qu'il en soit, pour le danseur moderne, aucun langage verbal – si « corporel » ou résonnant qu'il se veuille – ne peut égaler le langage du corps. Dans *Letter to the World* par exemple, Graham dédouble la figure d'Emily Dickinson. Il y a d'un côté « Celle qui Parle » et de l'autre « Celle qui Danse ». Le personnage verbal est censé représenter la dimension publique de la poétesse, alors que l'autre, la Dickinson silencieuse (« Celle qui Danse ») doit révéler son être « intérieur ».

3. Quiconque est un peu familier des textes écrits sur la danse post-moderne constatera que je définis ce mouvement bien plus étroitement – et je l'espère plus rigoureusement – que d'ordinaire. Le fait que des chorégraphes comme Simone Forti – avec Anna Halprin et Deborah Hay – soient communément identifiées comme post-modernes simplement parce qu'elles emploient un vocabulaire de mouvement ordinaire et non-virtuose me semble prêter à beaucoup de confusion. En effet, leur objectif (contrairement à celui de Rainer, Childs, etc.) est de réduire la distance entre le danseur et le spectateur, de démocratiser l'art de la danse en limitant le vocabulaire chorégraphique à des mouvements réalisables par des non-danseurs. (Cette ambition nous rappelle le projet anti-aristocratique, anti-hiérarchique et anti-balletique aux sources de la danse moderne). Bien des œuvres de Hay et Halprin affirment leurs vertus « thérapeutiques » et se donnent ouvertement comme des rituels participatifs, engageant à la fois les spectateurs et les interprètes. Les différences cruciales entre les deux camps sont totalement perdues si l'on s'en

tient à une définition purement descriptive et empirique de la danse post-moderne. Il y a presque autant de différences entre Forti et Rainer, par exemple, qu'entre Martha Graham et Yvonne Rainer.