Mettre en scène l'aspect ethnographique de l'histoire de la danse : la danse contemporaine et son jeu avec la tradition

Yvonne Hardt

Traducteur : Patrick Germain-Thomas et Annie Suquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1801>

DOI : 10.4000/danse.1801

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Yvonne Hardt, « Mettre en scène l'aspect ethnographique de l'histoire de la danse : la danse contemporaine et son jeu avec la tradition », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 08 mai 2018, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1801> ; DOI : 10.4000/danse.1801

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Mettre en scène l'aspect ethnographique de l'histoire de la danse : la danse contemporaine et son jeu avec la tradition

Yvonne Hardt

Traduction : Patrick Germain-Thomas et Annie Suquet

- ¹ Reconstruire et citer des pièces marquantes de l'histoire de la danse, tout comme faire du plateau un espace pour créer des archives "performatives"... Ces pratiques sont devenues des tendances majeures de la danse contemporaine (ainsi qu'un numéro de *Dance Research Journal* en a témoigné)¹. Les chorégraphes de danse contemporaine ont abandonné leurs efforts incessants visant à créer de nouveaux mouvements ; à la place, ils se sont engagés dans un dialogue avec le passé. L'avant-garde de la scène de danse occidentale a longtemps été assimilée à la nouveauté, contrairement à d'autres formes de danses considérées comme marquées par la tradition : ces distinctions en viennent à être remises en cause à la fois par les artistes et par les historiens de la danse (Franko et Richards, 2000 ; Burt, 2003)². Qui plus est, le nombre croissant de créations et de reprises déstabilise les différences posées entre les champs artistique et académique. En incluant des conférences, des textes et des documents dans leur mise en scène, elles mettent en lumière la nature performative du « faire histoire », tout en questionnant les usages en vigueur dans le champ de la recherche. En tant que tel, le passé est une cour de récréation pour le présent – notion historique travaillée au niveau académique par une historiographie critique qui réfléchit sur les structures narratives inhérentes au travail même de l'histoire de la danse (White, 1990 ; Bal, Crewe and Spitzer, 1999). L'histoire, comme la mémoire, est désormais considérée comme un processus constitutif qui « met en scène, remet en scène et modifie perpétuellement son objet tout en créant des modèles et de nouveaux moyens de commémoration » (Fischer-Lichte et Lehnert, 2000).

- 2 En prenant comme point de départ cette conception de l'histoire et de la commémoration en mouvement, j'aimerais élargir mes réflexions passées sur les stratégies chorégraphiques. Je voudrais aborder le passé de la danse en me concentrant sur la question des stratégies de narration et de mise en scène d'une identité culturelle et artistique en tant que partie et but d'une appropriation historique³. Je me focaliserai sur deux pièces de danse contemporaine : *Magyar Tancok* d'Eszter Salamon (*Hungarian Dances*, 2006) et *Pichet Klunchun and myself* de Jérôme Bel (2004). Dans le contexte de la danse contemporaine européenne, ces pièces me frappent tant par leur façon exceptionnelle de s'approprier l'histoire que par la manière dont elles s'aventurent dans des genres et des contextes culturels considérés comme « hors » du champ de la danse artistique occidentale. Tandis que se multiplient des formes de danse hybridant différentes traditions, la majorité des pièces qui évoquent et reflètent l'historicité de la danse conceptuelle en Europe font référence à la tradition artistique ou à la culture populaire occidentales. Dans une large mesure, cette préoccupation trouve un parallèle dans les discours théoriques travaillés par la question de l'appropriation historique (Burt, 2003 ; Thurner et Wehren, 2010). À quelques exceptions près (Foster, 2009), quand les chercheurs prêtent attention à ce groupe d'artistes de la danse conceptuelle, ils ne problématisent pas leur sujet par rapport à la mondialisation ou aux débats postcoloniaux. Ainsi, malgré une littérature foisonnante sur la question de la performance de l'histoire de la danse sur scène, les problèmes soulevés par ce genre d'entreprise sont rarement abordés dans une perspective ethnographique. C'est précisément ce que permettent les pièces de Salamon et Bel.
- 3 Salamon travaille sur les danses folkloriques hongroises. Bel crée pour sa part en collaboration avec Pinchet Klunchun, spécialiste de danse classique Thai Khon et artiste contemporain thaïlandais. Dans ce contexte, les codes de représentation de la danse contemporaine, tout comme ceux de la danse Khon, sont rendus apparents. Malgré l'internationalisation du marché de la danse, ni les danses hongroises ni la danse Khon n'ont réussi à percer dans le circuit des festivals de danse contemporaine ou sur des scènes considérées comme des sites d'innovation esthétique⁴. Salamon et Bel sont des artistes européens reconnus, associés à la Konzepttanz⁵, et tous deux ont joué avec des références historiques dans des travaux précédents. Par exemple, en collaboration avec Xavier Le Roy, Salamon a créé *Giszelle* (2001), une pièce basée sur des citations de mouvements renvoyant principalement à des pas très reconnaissables issus des danses traditionnelles occidentales et de la culture populaire. En questionnant et mettant en scène l'histoire de danseurs spécifiques, comme dans *Véronique Doisneau*⁶, Bel a déjà exploré un format de création identique à celui qu'il met en œuvre avec *Pinchet Klunchun and myself*. Dans les productions évoquées ici, les deux chorégraphes performant une appropriation réflexive d'autres formes de danse. Mon argument est que ces situations collaboratives, tout en révélant les potentialités et les problèmes soulevés par ce genre de projet, font apparaître la danse contemporaine européenne sous un angle ethnographique. Elles y parviennent en intégrant des styles de danse qui sont clairement considérés comme « locaux », faisant ainsi de la danse contemporaine occidentale une « danse parmi d'autres », elle aussi culturellement et politiquement déterminée par une tradition. En inscrivant les stratégies de la danse contemporaine dans un dialogue avec des formes de danse habituellement exclues des performances de danse contemporaine, ces pièces nous invitent à réévaluer les démarcations entre tradition et modernité. Elles encouragent les historien.ne.s de la danse à s'aventurer dans des champs chorégraphiques non conventionnels.

Magyar Tancok – Faire archive et créer

- 4 Faire archive en même temps que l'on danse : c'est ce que propose *Magyar Tancok* d'Eszter Salamon. Dans cette pièce, elle (re)présente les danses folkloriques hongroises en leur donnant pour cadre et format ceux d'une conférence et d'une performance de danse contemporaine. Salamon a commencé par se former en danse classique à Budapest, puis elle est venue en France étudier la danse contemporaine. Pour cette création, elle a voulu mettre en scène et documenter une autre partie de sa formation en danse : celle reçue par sa mère, qui lui apprend les danses folkloriques hongroises. En représentation, Salamon est accompagnée par sa famille et les ami.e.s de son village de Martonvásár en Hongrie – tou.te.s chanteur.se.s et musicien.ne.s. Elle offre une actualisation de ces danses folkloriques en s'appuyant sur sa culture de la performance contemporaine. Mais elle les recadre aussi grâce à un corpus de textes réflexifs qui les décrivent, tout en soulevant des questionnements sur la politique et l'identité régionale, sur la formation des danseurs, sur le genre et l'hybridité culturelle. Ainsi, la performance interroge les danses folkloriques hongroises et leur transformation. Tout en les (re)contextualisant, elle témoigne d'un intérêt sincère pour l'archivage de ces danses : elle leur offre un nouvel espace d'expression et les fait mieux comprendre. Elle suggère une façon de « faire archive » qui ne fige pas les danses dans des formes spécifiques, mais considère le fait de les questionner et de les retravailler comme essentiel pour leur sauvegarde dans le monde contemporain.
- 5 La performance de Salamon contribue aussi à rendre manifeste la disparité des discours historiques dans lesquels la danse est impliquée. La danse contemporaine et la danse folklorique semblent ne pas faire partie des mêmes sphères temporelles. Les danses folkloriques sont considérées comme appartenant au répertoire de la mémoire locale. Elles représentent clairement la coutume, une culture arrêtée dans le temps. Ce point de vue leur dénie la complexité et l'évolutivité qui, dans l'imaginaire de la tradition scénique occidentale, caractérisent les autres formes de danse. Quant à l'avant-garde en danse, elle est considérée en termes d'éphémère et de progrès. En rapprochant ces deux conceptions de la danse, *Magyar Tancok* jette le doute sur le bien-fondé de caractérisations aussi mutuellement exclusives. La pièce fait alterner principalement des solos, des duos et des trios, auxquels s'ajoutent les interventions de Salamon, qui contextualise, explique et questionne chaque danse. La performance est aussi bornée par deux séquences plus contemporaines, dans lesquelles les spectateurs ont leur place. Au cours de la première, ils sont invités à venir danser du disco sur scène. Lors de la seconde, à la fin, Salamon performe ses propres phrases de mouvement contemporain, utilisant la grammaire de la danse folklorique interprétée auparavant. Tout au long de la représentation, le public est introduit à une grande variété de formes : danses en cercle, danses d'hommes, danses avec des bâtons. La sélection proposée – d'après ce que nous en savons – est influencée par les préférences de Salamon pour les danses qui requièrent de la virtuosité et sont marquées par des mouvements rapides, spontanés et tourbillonnants. Salamon oriente l'attention du public sur le jeu de jambes, le rythme et la mise en espace, pendant qu'elle danse fiévreusement avec son partenaire en décrivant des cercles, changeant de direction à une vitesse incroyable. Ainsi, la virtuosité des pas et de l'exécution se révèle en même temps que le tournoiement et son accompagnement musical éveillent le public au niveau kinesthésique.

- 6 Le cadrage textuel de ces danses permet aux spectateurs – qui pourraient douter de l'appartenance de la danse traditionnelle à l'univers des esthétiques contemporaines –, de percevoir des qualités de mouvement qu'ils auraient autrement méconnues, et de reconnaître ainsi les danses traditionnelles dans leur dimension esthétique. Tacitement peut-être, Salamon encourage également le public à faire le parallèle avec la virtuosité de la danse classique. C'est par exemple le cas lorsqu'elle lance ses jambes en l'air de manière répétée ou tourne sur elle-même, ce qui évoque l'image des *fouettés* sans fin. Si cet aspect de son travail est susceptible de déstabiliser la frontière entre l'art noble et l'art « populaire », les aspects documentaire et ethnographique de son travail maintiennent cette distinction.

- 7 La performance accueille ainsi une projection d'images vidéo, qui, de pair avec les notes du programme, suggère que continuité et tradition sont présentes dans la production de Salamon. Cette projection participe aussi d'un plus large projet visant à authentifier les danses et la recherche de la chorégraphe. Concernant la tension entre tradition et modernité – entre créer un sentiment d'authenticité et mettre en scène –, l'un des moments les plus remarquables est contenu dans le petit film sur le voyage de Salamon en Transylvanie (Roumanie). La danseuse, en commentant ce film pendant la performance, se présente elle-même comme une ethnographe en voyage sur son terrain de recherches. Elle se voit comme la visiteuse d'un environnement culturel qui aurait été coupé de l'influence de la culture occidentale, du fait de sa situation topographique au sein des frontières imposées par la guerre froide. En amenant avec elle une équipe de danseur.se.s et un caméraman, Salamon aborde la situation de la même manière que les chercheurs qui visitaient la région en 1905. Les interprètes apprennent les danses locales pour, une fois de retour, les enseigner à d'autres. Salamon finit par présenter sur scène les danses récemment apprises. La différence entre ces danses exécutées par les gens du pays – vêtus pauvrement et filmés sur une place boueuse, en face de cabanes minables – et leur interprétation scénique soignée ne pourrait être plus frappante. Salamon joue avec ce contraste. En procédant ainsi, elle inscrit consciemment son travail dans la continuité de Belà Bartok qui, avec Zóltan Kodaly, joua un rôle crucial en inaugurant le souci de préservation de la musique folklorique de cette région. Mais Bartok était aussi conscient des transformations immanquables qu'une telle entreprise induisait. La reconnaissance par Salamon de l'échec inévitable auquel est voué ce genre de projet – reproduire fidèlement sur scène les danses traditionnelles – est cependant loin d'être un aveu de résignation : on peut plutôt l'interpréter comme une stratégie d'authentification. En effet, articuler ou donner corps au doute dans la performance est, comme l'a montré Annemarie Matzke, une manière de créer un sentiment de confiance et d'évoquer l'authenticité (Matzke, 2005). On pourrait en dire autant de l'écriture de l'histoire et de l'ethnographie : l'énonciation des limites, des échecs et des problèmes rencontrés font partie intégrante du travail d'analyse et signalent une perspective autocritique et réflexive. Le fait de questionner le matériel renforce la crédibilité de l'auteur.ice ou du performer, dans un contexte où la quête d'une vérité absolue est reconnue comme illusoire.

- 8 De tels questionnements permettent aussi de mettre les danses en dialogue avec le présent. Non seulement leur reproduction scénique à l'identique est jugée impossible, mais elles sont aussi activement transformées par le travail de la danse contemporaine. Elles sont mises en scène de manière à correspondre à l'intérêt critique et au potentiel physique de Salamon, en même temps qu'à son statut de femme. Selon Mark Franko,

chercheur en danse, cette approche relève de la construction, plutôt que de la reconstruction : « le dialogue qu'(elle) ouvre entre les formes et les périodes est basé sur le style, le vocabulaire et la théorie, plutôt que sur l'histoire seule » (Franko, 1993).

- 9 Les relations de genre telles que les danses les représentent sont l'une des préoccupations majeures de l'appropriation réflexive de Salamon. Dans *Magyar Tancok*, elle met ces relations genrées en avant, tout en les altérant. Elle y parvient à travers un procédé technique consistant à omettre un mouvement ou à le recontextualiser, ce qui peut être vu comme une stratégie centrale de la danse contemporaine : ainsi, par exemple, lorsque Salamon montre en solo un pas de côté, tout simple, que les femmes exécutent normalement en groupe dans une danse en cercle, en se tenant les mains, pendant que leurs homologues masculins déploient un jeu de jambes avantageux. Salamon présente d'abord le film de la danse de groupe, puis exécute l'action seule sur scène, bougeant à peine, rendant manifeste la nature très simple et ordinaire de ce pas féminin. La chorégraphe expose et déplore l'immobilité à laquelle les structures hiérarchiques genrées de la danse réduisent les femmes. Salamon n'établit pas le lien de façon explicite, mais on peut inférer que les femmes dansant en cercle ont une fonction similaire à celle des danseuses dans un corps de ballet : elles sont là, en toile de fond, en soutien aux danseurs. En suivant le philosophe Nelson Goodman, qui a approfondi la question de la citation en tant que pratique culturelle large, on pourrait voir dans ce mode de recontextualisation une « double ré-organisation ». En effet, le fait de créer une nouvelle version ne confère pas seulement une autre signification au matériel de danse cité, mais change aussi notre regard sur l'original (Goodman, 1978)⁷. Ce qui avait pu être considéré comme une danse de groupe intéressante sur le plan kinesthésique ne peut plus être envisagé selon cette simple perspective. Celle-ci est troublée par la compréhension des hiérarchies genrées et de l'immobilité inscrite dans la danse.
- 10 Il n'est donc pas étonnant que Salamon ait également appris les rôles masculins dans sa réappropriation des danses traditionnelles hongroises. Le processus d'actualisation et de recontextualisation lui permet de questionner les relations entre l'individu et le groupe, en même temps que les mises en scène du genre. Ainsi, son objectif n'est pas seulement de retravailler ou de transformer les mouvements, mais aussi de réfléchir sur les structures de pouvoir régissant la danse.
- 11 Les différentes stratégies narratives mises en œuvre dans *Magyar Tancok* complexifient ainsi l'interprétation et poussent à une réflexion sur la narration comme partie intégrante du « faire histoire » sur scène. À travers le « faire archive », Salamon produit aussi un commentaire sur le discours qui positionne la danse traditionnelle en dehors du *mainstream* artistique contemporain et, ce faisant, contribue à reconduire les distinctions entre tradition et modernité. Ceci est révélateur des penchants et des raisons stratégiques, politiques et artistiques qui sous-tendent les choix chorégraphiques de Salamon. Afin d'éclairer combien le positionnement de la chorégraphe à l'égard des différents discours produits sur la danse traditionnelle est ambivalent, j'aimerais proposer une courte incursion dans ce champ controversé. Cela semble d'autant plus important que les études en danse n'accordent qu'un statut marginal aux danses traditionnelles, toujours majoritairement abordées dans le champ des études régionales, de l'ethnologie et de l'anthropologie⁸.
- 12 Le développement de l'étude des danses traditionnelles en tant que catégorie a été lié de près à la construction des nations, au nationalisme et au colonialisme. Dans cette

perspective, les cultures des danses traditionnelles contribuent à la construction historique d'une mémoire culturelle qui renforce l'unité nationale et symbolise la continuité d'une société. En reprenant les termes d'Eric Hobsbawm, on peut dire que les danses folkloriques appartiennent aux pratiques culturelles qui inventent leur tradition dans le but de légitimer l'idée d'une communauté nationale, ou, comme Benedict Anderson l'a fait remarquer, dans le but de l'imaginer (Hobsbawm and Ranger, 1992 ; Anderson, 1991). Si le « danser traditionnel » peut être enraciné localement et prendre différents aspects à travers le monde, le fait qu'il soit inséparable d'une perspective nationaliste est noué à la notion d'originalité comme fondement des communautés nationales, notion cruciale pour les mythes fondateurs de ces discours nationaux.

- 13 L'intérêt grandissant pour les danses traditionnelles au tournant du XX^e siècle peut par ailleurs être attribué à la réévaluation générale du statut du corps qu'ont occasionnée les rencontres avec des cultures désignées comme « autres » et considérées comme dénuées de tradition écrite. Dans ce contexte, la tradition oralo-mimétique de la danse traditionnelle présentait un double intérêt : elle prouvait l'existence d'un savoir culturel en dehors des conceptions culturelles occidentales de l'écrit et elle constituait une pratique partagée capable de créer une communauté de manière performative (Baxmann and Cramer, 2005). Les cultures de danse traditionnelle défient toujours les moyens conventionnels de conserver le passé. Pour Diana Taylor, les cultures du corps fournissent un répertoire qui met en jeu une mémoire incarnée : performances, gestes, oralité, mouvement, danse, chant et, finalement, toutes les actions considérées généralement comme des savoirs non-reproductibles et éphémères, qu'on ne peut pas trouver dans des archives (Taylor 2003).
- 14 Dans sa pièce, Salamon s'empare de ces sujets – les cultures locale, nationale et oralo-mimétique – et les articule avec une approche documentaire. Elle démontre que de multiples interprétations des danses traditionnelles hongroises coexistent, ainsi qu'une pluralité de communautés imaginées. Plutôt que d'aligner les danses traditionnelles hongroises sur le seul discours politique de l'identité nationale, elle fait entrer en concurrence les perspectives régionaliste et nationaliste. Ces deux perspectives s'accordent toutefois pour reconnaître la capacité de la danse à construire une identité et à représenter des positions politiques. Tout en critiquant l'appropriation communiste des danses, leur codification et leur mise en scène en tant que projet national, Salamon partage plus spécifiquement avec la vision nationaliste une perspective anticapitaliste. Pour elle, l'affirmation de l'identité régionale à l'œuvre dans les danses de son enfance relève d'un élan subversif contre la mondialisation et l'universalisme, qui sont non seulement les piliers du développement capitaliste, mais aussi, aux yeux de Salamon, ceux de la danse classique. Il peut sembler un peu surprenant que Salamon soit plongée dans une nostalgie qui situe la danse traditionnelle en opposition à la danse classique. Selon elle, la danse traditionnelle inclut l'improvisation et elle est ancrée dans un savoir local, tandis que la danse classique renvoie à un entraînement corporel qui, hautement international, ne peut être rattaché à aucune notion de « local » ou de « démocratique ». La nostalgie de Salamon est partagée par beaucoup d'artistes dans une société où la mondialisation et l'internationalisation sont intimement liées au capitalisme. Sa recherche et sa présentation historiques accomplissent une double tâche : elles légitiment l'entreprise de préservation des danses traditionnelles, tout en l'inscrivant au sein d'une tradition de danse contemporaine qui défie les codes de présentation sur scène. En embrassant la

tradition des danses traditionnelles hongroises, Salamon offre une vision alternative d'alliances sociales et artistiques. Elle fait même davantage : elle montre que s'identifier avec une forme de danse particulière revient aussi à imaginer les communautés chorégraphiques auxquelles on appartiendrait.

- 15 En ce qui concerne l'appropriation de l'histoire de la danse, les stratégies narratives impliquées dans l'acte de performer une identité partagée peuvent aussi être reliées à une approche plus large de la narration. Les intrigues que l'on peut également retrouver dans d'autres pièces sont fondamentales pour donner un sens à l'historicité de la danse. Cette fonction de l'intrigue, Hayden White et Michel de Certeau – deux figures centrales de la reconceptualisation de la narration historique – la voient comme tout sauf innocente : « Ce n'est pas une stratégie discursive ou une tactique que l'historien peut ou non utiliser, en fonction d'objectifs pragmatiques. L'intrigue est un moyen de marquer, symboliser les événements, moyen sans lequel leur historicité ne pourrait être révélée. » (White, 1990) Cette compréhension de la nature allégorique de la narration permet de réaliser que l'histoire racontée remplit de multiples fonctions, dont celle de produire une identité artistique singulière et une notion d'authenticité, même lorsque l'histoire racontée véhicule un contenu sous-jacent. En ce sens, la conférence de Salamon ne se contente pas de renseigner une perspective « localiste » spécifique : autant que son souci de préserver une tradition, elle affirme sa crédibilité d'artiste contemporaine. Cette (re)présentation légèrement idéalisante de la danse traditionnelle trace une frontière incertaine entre l'appropriation historique et les politiques identitaires, tout en confirmant la distinction entre le local et le global, entre « soi » et « l'autre ».

***Pinchet Klunchun and myself*. Exposer les codes de la représentation**

- 16 *Pinchet Klunchun and myself* de Jérôme Bel suit une autre stratégie, en jouant avec les mêmes problématiques. Ici, l'accent est porté sur la mise au jour et sur le questionnement des codes de la représentation qui sous-tendent la distinction entre tradition et modernité. En instaurant littéralement une discussion entre deux traditions de danse, la pièce révèle que le style chorégraphique contemporain de Bel est tout aussi culturellement et ethniquement marqué que celui du Thai Khon. *Pinchet Klunchun and myself* est la seconde production dans laquelle Bel réfléchit sur un style de danse historique et spécifique, éloigné de celui qu'il pratique lui-même, et ce, à travers la biographie d'un autre artiste.
- 17 Un temps considéré comme l'enfant terrible de la danse contemporaine, Bel est à présent un artiste reconnu, dont les performances conceptuelles offrent une perspective critique sur l'art de la danse. Il a été invité par les institutions les plus prestigieuses. C'est dans le contexte institutionnel de l'Opéra de Paris que Bel a développé à l'origine ce format biographique, devenu depuis une série de portraits d'artistes⁹. Le premier, *Véronique Doisneau* (2004), du nom de la danseuse avec laquelle il collaborait, peut déjà être envisagé dans une perspective ethnographique sur la danse telle qu'on la pratique en Occident. Avec l'aide de Doisneau, les codes de représentation du ballet classique et ses mécanismes hiérarchiques y sont représentés et déconstruits¹⁰. Bel a reconnu après coup qu'accéder à l'Opéra de Paris avait été pour lui comme entrer dans un nouvel univers, au sein duquel tout le monde travaillait avec des

codes mystérieux qu'il était incapable de comprendre¹¹. Montrer à quel point les codes qui régissent les représentations de danse sont culturellement chargés est également au cœur de *Pinchet Klunchun and myself*. Au départ, il est probable que le public occidental soit plus familier des codes de la danse classique que de l'art de Klunchun, et par conséquent, incapable de déchiffrer les codes de ce dernier. La pièce démontre pourtant que les codes d'un travail chorégraphique comme celui de Bel, où le concept est maître, demandent autant à être explicités que ceux d'une danse aussi culturellement éloignée que le Khon. On pourrait argumenter que cela donne à voir non seulement la danse classique, mais aussi la danse contemporaine européenne, comme une forme spécifique de danse « ethnique » (Kealiinohomoku, 2001). À travers leur collaboration, les deux artistes dévoilent les rouages implicites des connaissances qui sont nécessaires pour comprendre leurs prestations, ainsi que les formes de mémoire culturelle impliquées dans l'acte de percevoir la danse.

- 18 Comparé aux précédents portraits d'artistes de Bel, *Pinchet Klunchun and myself* met davantage en avant l'aspect collaboratif : le chorégraphe performe en effet aux côtés de Klunchun. La pièce n'est pas seulement produite grâce à une investigation dialogique, elle est également mise en scène comme telle. Le dispositif principal montre les deux artistes assis sur deux chaises à l'avant-scène, se faisant face et s'interviewant mutuellement. Bel prend l'initiative dans l'entretien et il semble en maîtriser le cours, mais la situation se renverse ensuite, quand c'est au tour de Klunchun de l'interroger. Les danseurs commencent par des questions sans prétention, qui finissent par les mener à des démonstrations gestuelles. Un jeu de questions et avec les matériaux constitue le fond de la performance. Le phrasé exact ou les parties de la danse qui sont présentés peuvent être légèrement modifiés de performance en performance. Cela préserve une impression de spontanéité dans le déroulement de l'interview, alors même que tout est soigneusement mis en scène. Les matériaux et les questions ont été sélectionnés de telle manière qu'ils autorisent, tout au long du processus de réception de la pièce, des comparaisons entre les danses.
- 19 Les questions posées au cours de la première partie des interviews sont personnelles. Elles tendent à démontrer, de manière intentionnellement stéréotypée, les différences entre les cultures. Ces différences apparaissent aussi dans l'attitude et les costumes des deux artistes. Tous deux sont assis, détendus sur leurs chaises, mais Bel porte des vêtements de ville ordinaires et des bottes de marche, tandis que Klunchun est entièrement vêtu de noir et pieds nus. La voix de Bel et ses manières semblent assez informelles et plutôt froides alors que Klunchun est attentif, cordial, souriant. Quand ils exécutent des mouvements, Klunchun fait preuve de beaucoup de virtuosité et du sens du détail ; Bel se meut quant à lui de manière délibérément ordinaire. Le malaise que ces différences font surgir est d'autant plus aigu que le dispositif narratif ne se préoccupe pas de les expliciter : il les donne plutôt à ressentir au spectateur, par le biais d'une conversation dans laquelle les danseurs semblent parfois en décalage. Quand Klunchun, par exemple, répond à Bel sur les raisons qui l'ont fait devenir danseur, il explique que sa mère désirait un fils et qu'elle avait, à cette fin, fait appel à une divinité spécifique. Cela pourrait constituer une explication suffisante pour un public thaï, mais pas pour Bel, qui fait mine d'attendre de plus amples explications, comme s'il était évident qu'elles étaient requises. De la même façon, Klunchun montre de l'étonnement à propos du fait d'avoir des enfants hors mariage ou de représenter la mort sur scène, comme c'est souvent le cas dans la danse occidentale. Ce dialogue sur scène met en lumière les signes et concepts qui, implicitement compris, semblent aller de soi dans

une société donnée, alors qu'ils relèvent, tout particulièrement en danse, de codes nécessitant d'être décryptés. Ce but n'est pas atteint uniquement quand les deux danseurs se demandent mutuellement des explications plus précises, mais aussi lorsqu'ils font place à des moments de silence, d'inconfort, d'attente. Ainsi, les stratégies de la performance contemporaine et les présentations dramatiques dialogiques classiques se trouvent-elles reliées dans une réflexion sur la danse. Celle-ci dirige l'attention sur les codes de la représentation et sur ce qui est requis pour comprendre à la fois les explications verbales et la présentation dansée.

- 20 Éclaircir les codes de représentation apparaît comme un moyen crucial pour établir des différences entre les types de danses. Le mode non-représentationnel est souvent associé aux performances de l'avant-garde occidentale. Aussi, le fait de révéler et d'interroger les codes culturels de la représentation peut-il contribuer à dépasser ou au contraire à réaffirmer les oppositions tradition/modernité et local/global. Cela ne revient pas à dire que toute aventure en dehors des canons historiques occidentaux est nécessairement progressiste. La pièce de Bel offre également une analyse en profondeur du contexte ayant pu faire naître son désir de travailler avec un artiste thaïlandais. Le succès et les nombreuses tournées de la pièce semblent indiquer qu'elle trouve sa place dans une tendance plus large de la mondialisation : celle qui tend à situer les types de danse « nouveaux » (du point de vue, contestable, de la danse occidentale *mainstream*) dans la catégorie des « danses du monde », destinées à insuffler une nouvelle vigueur au « vieux » monde de la danse (Savigliano, 2009)¹². Mais le titre choisi pour la pièce, *Pinchet Klunchun and myself*, peut aussi indiquer une appropriation culturelle occidentale : il crédite Bel en tant qu'auteur et fait de lui le point de référence, révélant du même coup la hiérarchisation à l'œuvre dans le fait de représenter les dites « danses du monde ». Les effets structurants des contextes socio-économiques sur les conventions esthétiques dépassent le cadre de cet article. C'est pourquoi je préfère porter l'accent sur les opportunités et les difficultés rencontrées pour dépasser les frontières entre modernité et tradition dans cette forme de collaboration asymétrique. En me concentrant sur les stratégies performatives de la narration dans la mise en scène de l'histoire de la danse, et plus précisément sur les codes de la représentation, je cherche à montrer que *Pinchet Klunchun and myself* fait délibérément affleurer ces hiérarchies et les expose au débat.
- 21 Ouverte à différents modes de perception, la stratégie narrative de cette pièce révèle les multiples sens de l'histoire présentée. Par exemple, dans un premier temps, on peut être gêné par le fait que, pendant une bonne partie de la performance, le questionnement revête un caractère unilatéral. Mais cette impression s'inverse si l'on interprète la stratégie artistique de Bel comme une manière de mettre en évidence le point de vue hégémonique occidental, plutôt que de tomber dans son piège. Bel n'y parvient pas en traitant ce point de vue comme un thème ou une problématique, mais en créant une expérience. Les premières questions posées par Bel à Klunchun peuvent donner l'impression qu'il est très mal informé. Elles convoquent l'image de l'Occidental suffisant et ignorant. Certes, l'on pourrait reprocher à Bel d'être comme un touriste fasciné par l'inconnu, « l'exotique », et d'utiliser, pour réfléchir sur lui-même, une toile de fond orientaliste au sens saïdien du terme (Said, 1979). Mais Klunchun dispose aussi d'un espace lui permettant de complexifier ces problématiques quand vient son tour de questionner Bel, et l'impression initiale s'estompe. C'est à travers le rejet de la perspective colonialiste, exprimé par la performance elle-même, que cette dernière prend toute sa portée critique. On est agacé par l'indifférence euro-centrique à l'égard

de la culture asiatique, et cela, moins à travers les propos tenus qu'à travers leur mise en scène. Cette indifférence est en effet rendue criante par la présence en chair et en os de Klunchun, artiste hautement reconnu, familier à la fois des danses occidentales et thaïes. Bien plus que le dispositif proposé par Salamon, ce format dialogique nous donne à percevoir la conférence comme faisant partie intégrante de la performance, ce qui suscite des questions sur la fonction et sur les hiérarchisations de la voix du narrateur en train de faire l'histoire de la danse.

- 22 Ce dispositif peut aussi être vu comme participant au processus de recherche, une perspective qu'encourage Bel, assis sur scène avec son portable et ses questions préparées à l'intention de l'« autre » artiste. Mais cette conférence sous forme de dialogue dirige aussi le regard vers celui ou celle dont la voix est susceptible de faire autorité dans le champ historique ou ethnographique. Alors que la hiérarchie implicite qui place Bel dans le rôle d'auteur de cette pièce se maintient tout au long du spectacle, les procédés narratifs et dialogiques mis en œuvre font que le public a plus de chances de s'identifier à Klunchun qu'à Bel. Ce dernier freine la possibilité d'une identification facile avec la figure du chercheur. Bel rend ainsi moins évidente la réception de la narration historique, là où les critiques universitaires auraient tendu à masquer les zones d'incertitude. Il ne craint rien, lui qui n'est pas là pour séduire son public ou l'impressionner, mais pour lui laisser construire ses propres expériences et ses propres opinions. Le sens n'est pas uniquement produit au niveau textuel mais aussi à travers les ambivalences de la performance. En ce sens, Bel ne refuse pas seulement la mise en scène de la danse à proprement parler – ce pour quoi il est connu –, mais aussi tout cadre narratif qui conférerait une autorité à sa perspective. Klunchun, à l'inverse, utilise l'espace selon une stratégie semblable à celle de Salamon. Il s'intéresse à la préservation et à l'explication du Khon, tout en utilisant celui-ci comme une source pour la danse contemporaine et comme une base pour construire une identité artistique moderne, spécifique et locale.
- 23 Alors que d'autres danses « classiques » orientales, particulièrement le Bharata Natyam indien et le Khatak, sont devenues familières des scènes internationales, *Pinchet Klunchun and myself* offre probablement à nombre de spectateurs leur premier contact avec la danse classique thaïe, forme hautement stylisée. Celle-ci partage avec d'autres danses sud-asiatiques son appartenance au bouddhisme et sa structure narrative basée sur l'adaptation de la légende indienne du Ramayana. En répondant aux questions de Bel, Klunchun apporte des éléments contextuels et en offre une lecture politique. Il déplore surtout que, dans leur effort pour ressembler aux Occidentaux, les Thaïlandais en soient arrivés à percevoir le Khon comme ringard, au point de ne plus pratiquer cette forme qu'à des fins touristiques. Les cultures occidentales n'ont pas colonisé la Thaïlande, mais un discours hégémonique s'en est chargé. On peut en conclure que le Khon n'a pas été intégré dans l'impératif nationaliste de représentation de l'identité culturelle à travers des références à l'histoire du pays, contrairement à ce qui s'est produit pour la danse classique indienne (O'Shea, 2007). La danse Khon est ainsi doublement marquée – plus encore que les danses traditionnelles hongroises – comme à la fois hors de la danse contemporaine et hors des discours sur l'identification artistique moderne. Des conditions historiques et politiques spécifiques seraient nécessaires pour que cette tradition culturelle puisse être à la source d'une expression moderne.

- 24 Toutefois, comme pour Salamon, cela permet à Klunchun de se placer dans une position artistique singulière. Les parcours des deux artistes présentent des points communs : tous deux se sont aventurés loin de leur formation initiale en danse traditionnelle pour apprendre des formes de danse plus globalement reconnues, avant de revenir à leur formation de départ. Klunchun est un interprète international, familier des danses modernes et contemporaines occidentales, et ne saurait être perçu comme un représentant de la tradition. Il fait face à des défis similaires à ceux auxquels sont confrontés en Europe les artistes danseurs conceptuels qui refusent les formats conventionnels et ne se conforment pas aux attentes du public. Reste que, dans ces deux cultures, la danse expérimentale n'est appréciée que par un petit nombre de personnes.
- 25 Comme Salamon, Klunchun cherche à faire connaître son art, tout en retravaillant et questionnant les matériaux de sa danse. Dans *Pinchet Klunchun and myself*, il y parvient en reprenant deux fois des séquences de mouvement caractéristiques (par exemple celles qui distinguent les personnages de femelles, de mâles, de démons et de singes). En effet, pour Bel comme pour le public, les différences ne sont pas aisément perceptibles à première vue. Quand Klunchun répète des mouvements comme un simple changement de pied ou un placement de la main par rapport à l'œil ou au sourcil, il donne à percevoir la subtilité et la virtuosité des codes de sa danse. Klunchun et Bel s'accordent à trouver des ressemblances entre le Khon et la danse classique occidentale, non seulement dans le fait de la stylisation des mouvements, mais aussi par rapport à l'histoire de ces danses, l'une et l'autre liées à la monarchie.
- 26 Klunchun transforme aussi son matériau dansé en y ajoutant des chants et des paroles traditionnellement interprétés par d'autres. Il explique que chaque mouvement est porteur d'une histoire que le public thaï comprend grâce à un narrateur. Ce dernier prend la place des personnages pour commenter ce qui est en train de se passer, soutenu par une musique qui évoque l'ambiance convenant à la scène. Alors qu'il y a une dimension représentationnelle évidente dans le Khon, certains aspects échappent à toute lecture sémantique et autorisent la perception de la présence elle-même. Plus tard dans la pièce, la notion de présence se trouve au cœur de l'explication que donne Bel de sa propre performance artistique conceptuelle. La dynamique performative de la danse Khon est aussi fortement soulignée dans la séquence où Klunchun montre seul une situation où la mort est normalement représentée par toute la famille, les amis et les soutiens du défunt, arrivant lentement du fond de la scène dans un déplacement pouvant prendre jusqu'à vingt minutes. On peut imaginer une atmosphère très contemplative, un temps ménagé dans le processus de la représentation pour faire l'expérience de la présence.
- 27 C'est le fait de générer de la présence qui marque pour Bel une alternative aux codes représentationnels conventionnels de la danse occidentale. Questionner ces derniers constitue un principe fondamental de son travail chorégraphique. De prime abord, des différences apparaissent toutefois entre les démonstrations de Klunchun et de Bel, et pas seulement au niveau de la représentation. En effet, Bel ne montre pas un style de danse en particulier, bien qu'il se réfère parfois à la danse occidentale : il prend plutôt des exemples tirés de ses propres pièces. On peut y voir une manière de réitérer les démarcations entre tradition et modernité en art, la première étant identifiée à un groupe culturel local, et la seconde, à un auteur individuel globalisé. Cette notion d'auteur est cependant mise en cause par Bel lorsqu'il recourt à des phrases de

mouvement qui sont autant de citations de ses spectacles. Celles-ci invalident la notion d'originalité car elles inscrivent explicitement son art dans le cadre large de l'histoire de la danse. Par exemple, il exécute un extrait de sa célèbre pièce *Le Dernier Spectacle* (1999) dans laquelle il montre une séquence de *Wandlung* de Susanne Linke (1978). Cherchant à établir une relation non hiérarchique avec le public, les artistes comme Bel se sont appuyés sur la pensée de Roland Barthes pour questionner le statut de l'auteur et la fonction de l'artiste en tant que génie. Il n'est pas facile pour Klunchun de donner un sens aux pas de danse disco ordinaires esquissés par Bel sur le refrain de *Let's Dance* de David Bowie – tirés de *The Show Must Go On* (2001) –, pas plus qu'au long moment pendant lequel Bel se tient debout et silencieux en regardant le public, un motif récurrent dans bon nombre de ses pièces. Ce qui, pour Bel, est une manière de défier les codes de la représentation apparaît à Klunchun mystérieux, voire décevant. Vraisemblablement, celui-ci adopte ici le point de vue d'un public qui n'est pas encore familiarisé avec le style de performance de Bel, ou pas encore préparé à apprécier cette forme de refus du « spectacle » de danse conventionnel. Bel explique que c'est sa lecture de *La Société du Spectacle* de Guy Debord qui l'a conduit à créer ce type de danse. Mais c'est la curiosité de Klunchun qui permet à Bel de donner à voir la manière dont il travaille les codes de la danse et de proposer de nouveaux modes de compréhension. La conférence révèle comment le refus d'un jeu de codes représentationnels peut en créer un nouveau.

- 28 Il s'agit de développer un accès à la signification qui ne découle pas seulement de la narration et de la communication physique d'émotions connue sous le nom de kinesthésie – c'est-à-dire des deux modes habituels sur lesquels la danse classique et la danse moderne ont fonctionné pour communiquer avec leur public. Un accès au sens est susceptible d'être ouvert par le refus des mouvements conventionnellement considérés comme relevant de la danse et par les expériences ainsi créées. Rester debout et silencieux, en citant du matériel dans un format de collage plutôt qu'en développant de nouveaux thèmes de mouvement, exécuter des pas sans virtuosité particulière, susciter des réactions d'étonnement, d'anxiété, d'amusement, ou bien une réflexion, une prise de conscience de la part du public : rien de cela n'est vide de sens, bien au contraire. En montrant le plus petit mouvement possible, en immobilisant son corps et en restant silencieux, Bel questionne le fondement ontologique de la danse, tel qu'il a été défini par André Lepecki. Demeurer silencieux n'est pas seulement une critique de l'ontologie de la danse en tant qu'elle est incluse – comme la modernité – dans une perpétuelle course au mouvement, mais aussi une critique de la danse en tant qu'elle participe à une dynamique capitaliste (Lepecki, 2006). Ainsi, l'immobilité s'oppose à la notion de progrès généralement associée à la modernité ou à l'avant-garde. Si le but de Bel est de briser les codes représentationnels et de créer de la présence, il devient clair, dans son dialogue avec Klunchun, qu'un tel effort détient en lui-même une signification et peut être décrit en termes de codes de perception et de production.
- 29 Des questionnements similaires sur le mouvement et l'immobilité se font jour dans la performance de Klunchun, contribuant à faire bouger les frontières entre les deux styles de danse. Bien qu'exécutée avec une virtuosité physique bien spécifique, la proposition de Klunchun apparaît, tout autant que le travail de Bel, marquée par une préoccupation de réduction à l'essentiel, par exemple, lorsqu'un simple mouvement du doigt signifie une bagarre. Un même refus de faire usage d'une énergie excessive réunit les deux artistes. Par exemple, Klunchun montre que l'énergie est « retenue » dans la

danse Khon, plutôt que « dépensée », ce qui serait pour lui l'une des caractéristiques de la danse occidentale. Il le montre avec humour en opposant les mouvements de la danse Khon – qui travaille toujours de manière circulaire autour du corps, afin que l'énergie afflue le long d'une ligne imaginaire passant du creux d'une main à l'autre –, à ce qu'il considère comme des traits saillants de la danse occidentale : sauts très physiques exécutés jambes tendues et bras projetant leur énergie dans l'espace. On pourrait aussi facilement définir ce traitement de l'énergie comme deux manières différentes de s'adresser au public : l'une déploie des mouvements pleins d'énergie pour divertir le spectateur, l'autre demande à ce dernier de s'impliquer activement en regardant la performance, ce qui correspond respectivement aux modes présentationnels de Klunchun et Bel. Les points communs ne deviennent évidents que parce que les deux artistes ont littéralement et physiquement choisi de faire dialoguer leurs formes d'art, ainsi que les codes et discours esthétiques qui les environnent.

- 30 En bref, les deux performances que nous venons d'évoquer témoignent que reconstruire ou jouer avec le passé peut constituer une source d'inspiration au fort potentiel critique. En questionnant les codes de la représentation, les structures de pouvoir et la position de l'artiste dans l'ordre hiérarchique d'un monde globalisé, ces pièces proposent une réflexion nouvelle et une réinterprétation. Elles révèlent en même temps à quel point de telles tentatives sont ambivalentes dans un monde où le pouvoir est distribué de manière inégale. Un vieux discours orientaliste peut se voir reformulé pour définir à nouveaux frais l'identité artistique individuelle et locale. Cette identité artistique individuelle, les artistes la mettent en scène et la performant à travers la danse, en s'investissant dans une façon originale de retravailler son passé. En permettant d'identifier et d'éclairer les procédures de leur art, les artistes évoqués dans ces pages rompent de surcroît avec le préjugé qui voudrait que l'art se passe d'explication. Ces artistes travaillent à l'anéantissement du mythe d'une compréhension universelle de la danse. En traitant le passé et la tradition en danse comme des productions esthétiques créées de toutes pièces, ils partagent avec l'historiographie de la danse une même vocation à mettre au jour les systèmes de narration, d'imagination et d'identification à l'œuvre dans le projet historique.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1991.

BAL Mieke, CREWE Jonathan et SPITZER Leo (dir.), *Acts of Memory : Cultural Recall in the Present*, Hanover, NH, University Press of New England, 1999.

BAXMANN Inge et CRAMER Franz-Anton (dir.), *Deutungsräume : Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, Munich, K. Kieser, 2005.

BUCKLAND Theresa Jill (dir.), *Dancing from Past to Present : Nation, Culture, Identities*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.

- BURT Ramsay, « Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical, References in Recent European Dance Performances », *Performance Research Journal*, n° 2, vol. 8, 2003, pp. 34-41.
- CRAMER Franz-Anton, « Körper-Archive. Expo zero : Boris Charmatz gründet ein lebendes Tanzmuseum, damit wir Tanz besser denken können », *Ballettanz*, novembre 2009.
- FISHER-LICHTE Erika et LEHNERT Gertrude (dir.), « Inszenierungen des Erinnerns » *Paragrana : Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, n° 2, vol. 9, 2000.
- FOSTER Susan Leigh, « Jerome Bel and Myself : Gender and Intercultural Collaboration », conférence présentée dans le cadre du symposium *Performing Reality : Welterzeugungen in Tanz und Choreographie*, Dance Congress, Hambourg, 6 novembre 2009.
- FRANKO Mark, *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- FRANKO Mark et RICHARDS Annette, « Actualizing Absence : The Pastness of Performance », in FRANKO Mark et RICHARDS Annette (dir.), *Acting on the Past : Historical Performance Across the Disciplines*, Hanover, NH, University Press of New England, 2000.
- GOODMAN Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.
- HARDT Yvonne, « Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategien zeitgenössischer Choreographie », in HAITZINGER Nicole et FENBOCK Karin (dir.), *Denkfiguren : Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München, e-podium, 2010, pp. 214-23.
- HARDT Yvonne, « Engagement with the Past in Contemporary Dance », in MANNING Susan et RUPRECHT Lucia (dir.), *New German Dance Studies*, Urbana, University of Illinois Press, 2012.
- HOBBSAWM Eric et RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- KEALIINOHOMOKU Joann, « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance » [1969], in *Moving History/Dancing Cultures : A Dance History Reader*, DILS Ann et COOPER ALBRIGHT Ann (dir.), Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2001, pp. 33-43.
- LEPECKI Andre, *Exhausting Dance : Performance and the Politics of Movement*, New York, Routledge, 2006.
- MATZKE Annemarie, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern : Formen szenischer Selbstdarstellung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Olms, 2005.
- O'SHEA Janet, *At Home in the World : Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007.
- SAID Edward, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- SAVIGLIANO Marta Elana, « Worlding Dance and Dancing Out There in the World », in FOSTER Susan Leigh (dir.), *Worlding Dance*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 163-190.
- SIEGMUND Gerald, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld, Transcript, 2006.
- SIEGMUND Gerald, « Konzept ohne Tanz ? Nachdenken über Choreographie und Körper », in CLAVADETSCHER Reto et ROSINY Claudia (dir.), *Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 44-59.

STERN Martin, *Stil-Kulturen : Performative Konstellationen von Technik, Spiel und Risiko in neuen Sportpraktiken*, Bielefeld, Transcript, 2010.

TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC, Duke University Press, 2003.

THURNER Christina et WEHREN Julia (dir.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zurich, Chronos-Verlag, 2010.

TOMKO Linda, *Dancing Class : Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

WHITE Hayden, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1990.

NOTES

1. Des artistes tels que Martin Nachbar, Boris Charmatz, Anne Collod, Olga de Soto et Fabian Barba, ainsi que de nombreux festivals de danse contemporaine, se sont focalisés récemment sur l'héritage ou l'histoire de la danse (comme, par exemple, l'édition 2009 de l'Impuls Dance Festival ou le Tanz im August de Berlin en 2010). Boris Charmatz a également transformé le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne en un Musée de la danse, au sein duquel il ne souhaite pas présenter la danse seulement comme un art éphémère, mais aussi comme un domaine de pensée et de recherche. En même temps, il imagine un concept original de musée, qui ne présente pas d'objets fixes (Cramer, 2009).
2. Pendant longtemps, c'est surtout dans le champ des études sur la danse non occidentale que l'accent a été porté sur la question de la mémoire et sur la notion de la danse comme médium de conservation de la mémoire culturelle (Buckland, 2006).
3. Ici, les concepts de citation, de reconstruction et d'archive s'intègrent dans un projet performatif plus large (Hardt 2010).
4. Cependant, l'un des résultats les plus marquants de la collaboration de Bel et Klunchun est que leur actualisation chorégraphique du Khon tourne désormais partout dans le monde.
5. Le terme de « danse conceptuelle » ou « Konzepttanz » est au cœur d'un débat mené par les chercheur.se.s et les artistes, qui rejettent souvent le terme. Pour une discussion sur les problèmes liés à son utilisation, voir Siegmund, 2007. La « danse conceptuelle » renvoie aux artistes qui se sont eux-mêmes regroupés sous ce label. Ces artistes ont en commun une approche de la danse qui défie activement les codes et les conventions. Plutôt que de s'attacher au seul mouvement (danser pour danser) ou de travailler à partir de thèmes (comme dans la danse-théâtre), ils utilisent le plateau pour questionner la danse.
6. Pour des productions antérieures de Salamon et Bel, voir Hardt 2010.
7. Pour cette idée, je voulais remercier Martin Stern qui développe plus largement les implications de « citer » corporellement dans son étude de 2010.
8. Dans l'une des plus importantes séries d'études sur la danse publiée chez Transcript au cours des cinq dernières années en Allemagne (douze volumes), on ne relève qu'une seule enquête sur les danses traditionnelles folkloriques. Cette étude aborde la situation de la danse en Jamaïque selon une perspective postcoloniale. Pour une

exception, qui examine la danse folklorique dans le contexte culturel américain, voir Tomko (1999).

9. Parmi ces portraits, ceux de Lutz Förster (ancien danseur de Pina Bausch) et de Cédric Andrieu (ancien danseur de Cunningham). D'autres n'ont connu qu'une seule présentation. En général, Bel décide après la première d'une pièce s'il veut ou non continuer à la présenter.

1. ⁰ Pour une discussion détaillée de cette pièce, voir Hardt (2010).

1. ¹ Bel dans une interview avec l'auteur, avril 2009.

1. ² L'énorme succès que la pièce a rencontré en Europe et aux États-Unis suscite des questions sur le pouvoir des programmeurs de danse dont le nom est de plus en plus souvent associé à ces collaborations globales. Il serait intéressant de replacer la pièce de Bel dans le réseau complexe des structures socio-économiques qui modèlent les normes esthétiques.

AUTEURS

YVONNE HARDT

Yvonne Hardt est enseignante en études appliquées de danse et de chorégraphie à l'École des Hautes Études de musique et de danse de Cologne en Allemagne. Après une formation de danseuse, elle a étudié l'histoire et le théâtre à Berlin et Montréal. Ses recherches portent sur le développement de méthodologies dans le champ des études en danse, avec un focus spécifique sur les liens entre la performance et le politique, la théorie et la pratique, l'histoire de la danse et sa mise en scène. Elle est l'autrice de « Corps politiques : danse d'expression, chorégraphie des manifestations et du mouvement culturel des ouvriers » (*Politische Körper : Ausdruckstanz, Choregraphien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung*, Münster, LIT Verlag, 2004), ainsi que de nombreux autres articles.