Récits de réception : reconsidérer la source journalistique

Anaïs Loison-Bouvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2116>

DOI : 10.4000/danse.2116

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Anaïs Loison-Bouvet, « Récits de réception : reconsidérer la source journalistique », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 07 août 2019, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2116>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Récits de réception : reconsidérer la source journalistique

Anaïs Loison-Bouvet

Succès public, puissance économique, la critique contredite

- 1 En 2013, La compagnie Ultima Vez de Wim Vandekeybus reprend *What the body does not remember*, une pièce créée en 1987. Il s'agit de la première œuvre du chorégraphe belge. Primée dès son apparition sur scène aux Etats-Unis¹, elle rencontre très rapidement le succès et se joue dans de nombreuses salles : au Mexique, en Australie, en Chine... Elle sera représentée 281 fois entre 1987 et 2015. En France, elle est d'abord vue au Théâtre Gérard Philipe pendant le Festival de Saint-Denis. Peu de textes critiques rapportent cet événement². Dans les articles qui suivront, plus nombreux, qui rendront compte systématiquement des créations du chorégraphe, les journalistes s'attarderont essentiellement à décrire les excès présents dans ces œuvres, puis à les juger négativement, voire à les disqualifier³. Il est reproché à Wim Vandekeybus de plagier ses confrères, de produire des œuvres dangereuses, violentes pour les danseurs et agressives envers le public, de séduire illégitimement les spectateurs, de ne pas être chorégraphe et de ne pas créer des œuvres chorégraphiques, de construire des spectacles grandioses mais vides de sens et inutiles. En témoigne cet extrait d'article, représentatif d'un corpus plus large, constitué d'œuvres européennes et nord-américain entre les années 1980 et 2010⁴.
- 2 Ces attaques n'ont eu que peu d'incidences sur le devenir économique de ces œuvres et le parcours artistique de leur créateur. Certaines d'entre elles ont d'ailleurs fait l'objet de reprises, comme par exemple la pièce *In Spite of Wishing and Wanting*, créée en 1999, et qui était encore programmée en France en 2018. La plupart des ouvrages généralistes sur la danse n'omettent pas de faire référence à son œuvre pourtant encore considéré comme un phénomène de mode dont l'essoufflement serait programmé. L'artiste s'est

même frayé une place dans la *Poétique de la danse contemporaine* rédigée par Laurence Louppe, signe, s'il en faut, d'une reconnaissance tardive mais réelle.

- 3 Face à de semblables résistances de la part des auteurs d'articles critiques, le chorégraphe québécois Dave St-Pierre a quant à lui décidé de contre-attaquer, de s'affranchir de leur approbation. En 2004, 2006 et 2012 il crée trois œuvres : *La pornographie des âmes*, *Un peu de tendresse bordel de merde !* et *Foudres*. En 2014, le triptyque a fait l'objet d'un second cycle de représentations au Théâtre de la Ville de Paris. Consécration donc, pour cet artiste qui ne cesse d'être la cible d'articles incriminants. Dave St-Pierre est un provocateur, son projet artistique est clair à ce sujet⁵. En colère contre les auteurs de textes critiques qui attaquent son travail, en colère contre les financeurs qui refusent de le soutenir⁶, et contre les directeurs de salles qui lui imposent une retenue tandis que lui cherche l'extrême, ce qui déborde et atteint, il va décider de gérer seul la valorisation de ses productions en prenant en charge la communication entourant leurs apparitions. En effet, pour les représentations de 2014, il tient à introduire personnellement ses pièces sur le plateau les jours de représentation⁷ et à rédiger seul le contenu du programme qui sera distribué aux spectateurs⁸. Le texte reproduit au sein de cette feuille de salle est un manifeste, la revendication assumée d'une illégitimité désormais intégrée. Dans un paragraphe qu'il titre « démarche artistique », il explique : « Voici un peu de bla bla artistique pour faire plaisir à ceux qui ont tant besoin de comprendre le pourquoi du comment. » Un feuillet est inséré dans ce programme, censé être une biographie. En fait, Dave St-Pierre s'adresse directement à ses détracteurs en répondant à leurs critiques, presque point par point, avec véhémence et sans détour. Dave St-Pierre tente d'annuler en dénonçant leur prévisibilité, les griefs que ne manqueront pas de lui adresser les journalistes présents dans la salle :

« Compagnie de danse ? compagnie de théâtre ? de danse-théâtre ? de théâtre dansé ? de danse contemporaine ? de théâtre physique ? compagnie d'expression corporelle brutale et vulgaire ? compagnie de performance hyper intellectuelle pour l'élite ? compagnie fourre-tout artistique encline à la facilité ? Appelez donc ça comme vous voulez !

Fondée en 2004, la compagnie a rapidement gagné une certaine sympathie du public et une antipathie de son milieu. Dirigée par Dave St-Pierre lui-même (monsieur intègre, ce qui fait chier bien du monde), la compagnie frôle toujours les cataclysmes, folâtre avec l'éphémère, vit d'une pièce de danse et flirte obligatoirement avec les côtés sombres de l'humanité (voir ici les producteurs et les subventionneurs), mais malgré tout, la compagnie baigne à tout coup dans un bonheur immense (*I fucking wish !*).

Ce n'est plus un secret, j'ai volé des idées à Jan Fabre, Pina Bausch et Wim Vandekeybus. Je reviens toujours avec la même recette (pourquoi se forcer quand un truc fonctionne bien déjà). Par exemple : la nudité, les cris, le faux sang, la vulgarité, et je « perds souvent l'intelligence, la pertinence et l'importance de mes propos, parce que j'éprouve un amour indomptable pour la caricature, la gratuité du geste et la provocation facile » (aka Eve Lalonde, dfdanse.com 2007). »

- 4 Le chorégraphe reprend ici, pour les contrer, les critiques qui ciblent généralement ses œuvres (il en cite même un extrait) et qui rejoignent en de nombreux points celles formulées au sujet des créations de Wim Vandekeybus.
- 5 Le succès des œuvres de ces deux artistes auprès des spectateurs leur a permis d'accéder aux lieux emblématiques du monde de la danse : articles dans les revues spécialisées et dans les journaux nationaux, programmation dans les salles prestigieuses, présence dans les ouvrages de vulgarisation, dans ceux des esthéticiens,

etc. Pourtant, et si comme le note Rainer Rochlitz, le chercheur « est le magasinier des jugements critiques coagulés⁹ », il semble que la postérité de ces œuvres soit menacée. En effet, lorsque le chercheur souhaite se pencher sur la réception d'une pièce – et cela est d'autant plus vraie que l'œuvre est ancienne – il va consulter les récits disponibles de ses spectateurs, les articles critiques qui ont été publiés dans la presse au moment de son existence scénique. L'absence de ces sources écrites renseignant l'évènement spectaculaire va considérablement compliquer sa tâche. Les auteurs d'articles à vocation critique agissent donc en faveur de l'œuvre qu'ils prennent pour sujet, quel que soit la nature de leurs jugements, la fermeté de leurs recommandations. Leur existence même conditionne en partie la possibilité de renseigner et d'étudier les parcours de réception¹⁰. Nous supposons que l'existence même de ces textes témoigne de l'intérêt suscité par l'œuvre lors des représentations, que ces écrits de journalistes vont rendre compte plus ou moins directement de l'approbation ou de la désapprobation des spectateurs alors présents dans la salle. Or, examiner le parcours des œuvres citées dans cet article revient à constater la fragilité de ces deux postulats. Cela ne veut pas dire que toute tentative d'étude de la réception d'une œuvre selon cette méthode soit vouée à l'échec. Cela signifie plutôt que les textes critiques peuvent organiser le portrait déformé d'une œuvre, une mémoire infidèle de son appréciation par le public au moment de son apparition ; une trace lacunaire ou excessive de son succès ou de son échec auprès des spécialistes de l'art.

Mémoire tronquée : le spectateur profane, ce témoin silencieux

- 6 Un corpus de critiques négatives est difficile à élaborer. Comme le montre le sociologue de la culture Matthieu Béra qui s'est intéressé à la critique d'art, les articles nettement négatifs sont en réalité rares, voire presque inexistants : « Si l'on considère que la « véritable » critique négative est celle qui s'en prend frontalement et nommément à l'œuvre d'un artiste vivant, alors, le taux moyen passe sous la barre du 1 % »¹¹. Considérant cette étude, nous pouvons avancer l'hypothèse que les chorégraphes Wim Vandekeybus et Dave St-Pierre jouissent/pâtissent d'un traitement médiatique singulier. La plupart des articles que nous lisons aujourd'hui ont en effet – et cela explique le faible résultat obtenu par Matthieu Béra – abandonné leur vocation judiciaire¹². L'auteur de texte à vocation critique se situe davantage comme un guide auprès de ses lecteurs plutôt que comme l'évaluateur du travail artistique. Claire Fagnart, spécialiste du discours sur l'art, note qu'il existe en effet une « marginalisation de la place de l'évaluation critique, au profit de sa visée cognitive » : la fonction du critique d'art est désormais d'expliquer l'œuvre aux spectateurs, et non de la juger en son nom (ce qui était originellement sa fonction). En France, la mission du critique spécialiste de la danse contemporaine est davantage celle d'un médiateur, voire d'un *médiatisateur*, que celle d'un évaluateur : il participe à la popularisation, à la visibilité et à la valorisation d'un art encore confidentiel et perçu comme élitiste. Il transmet les outils théoriques nécessaires à son appréhension, diffuse les vocabulaires et fixe les jalons historiques et esthétiques nécessaires à l'identification de la situation chorégraphique par le spectateur néophyte. Tisser un lien, construire une passerelle entre le public et l'œuvre est devenu le cœur de son métier. Il s'agit autant d'une obligation morale que politique : il doit soutenir la création et les créateurs ainsi

qu'éduquer à – voire susciter un désir pour – l'art chorégraphique¹³. Il se place donc, comme l'observe Claire Fagnart, du côté des artistes, devenant « un intermédiaire entre des œuvres plus ou moins opaques et un public qui se considère ou qui est considéré comme incompetent¹⁴ ».

- 7 Cette incompetence supposée autorise donc par avance l'auteur de textes critiques à faire fi de l'appréciation ou de la désapprobation des spectateurs. C'est ce que nous remarquons à la lecture des éléments regroupés au sujet des chorégraphes et chorégraphies évoqués ci-dessus, mais c'est également perceptible dans d'autres situations : lorsqu'un artiste valorisé par la critique se retrouve boudé du public, ou à l'inverse, lorsqu'une œuvre rencontrant un certain succès se retrouve « invisibilisée » dans les différents médias. L'une des caractéristiques de la transformation subie par le monde de l'art au cours du XVIII^e siècle est le renversement du crédit accordé au succès populaire, au profit de l'approbation d'une élite de spectateurs davantage cultivés. L'importance accordée aux jugements du spectateur savant va au fil des siècles considérablement augmenter, jusqu'à écraser tout à fait celui de l'engouement des non-spécialistes composant la majorité des publics. Cette révolution s'achève avec le rejet de ce qui plaît « au plus grand nombre » : les objets de goût de quelques spécialistes sont consacrés, et l'expertise devient le canon de l'expérience esthétique¹⁵.
- 8 Les succès d'estime comme les cécités volontaires du journaliste peuvent donc transfigurer la réalité des faits lorsqu'il s'agit d'étudier la réception des œuvres, de reconstituer l'évènement que suscita leur présentation publique. Dans le cas précis des polémiques esthétiques, lorsque, comme dans les cas cités ci-dessus, une opposition ferme du critique nous fait supposer l'existence d'un scandale, ou du moins d'une controverse, il est important de considérer, comme le note Nathalie Heinich, que « les polémiques dans les journaux et revues, les pamphlets ou essais sur les rayonnages des librairies, sont bien moins révélateurs des désarroi engendrés par les transgressions artistiques de la modernité que les réactions profanes¹⁶ ». C'est, par exemple, ce que remarquent Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas lorsqu'ils analysent rétrospectivement, ce que l'histoire de l'art retiendra comme la « crise Avignon 2005 » :
- 9 Ce que permet de saisir l'étude des écrits critiques qui ont entouré l'apparition d'une œuvre, c'est, comme le montre Sylviane Pagès dans son ouvrage sur la réception en France de la danse Butô¹⁷, la manière dont les spécialistes l'ont jugée, intégrée ou rejetée en fonction des critères spécifiques qui sont les leurs.
- 10 Pourtant, en cas de rejet d'une œuvre, voire de scandale, c'est bien le public qui est désigné au creux de ces discours autorisés comme l'offensé. Les salles qui se vident, à cause d'une œuvre insupportable, se videraient de ses membres profanes, les spectateurs savants étant supposés mieux « armés » pour apprécier ou subir ces attaques artistiques. La réalité est sans doute plus complexe. En effet, les principaux éléments d'archive renseignant une polémique artistique sont généralement produits lors des premières représentations d'une œuvre (articles dans la presse, reportage pour la télévision, débat radiophonique notamment). Et, lors de ces représentations inaugurales, les premiers rangs sont principalement occupés par des professionnels de la culture, dont les journalistes auteurs de textes critiques. Ce sont eux qui, la plupart du temps et comme le rapportent Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, lorsqu'ils réagissent négativement, vont déclencher et nourrir la controverse par leurs sorties de salle ostentatoires, puis leurs prises de position publique en défaveur de l'œuvre¹⁸. Dans ces cas-là, le rejet du spectateur savant n'est pas la

manifestation d'une réalité collective, mais plutôt et à l'inverse, la prise en charge singulière et autodéterminée d'un événement qu'il est en train de construire : l'échec de l'œuvre.

- 11 En mars 2002, Régine Chopinot présente *Chair et Obscur* au Théâtre de la Ville de Paris. Dans les éditions du *Monde* et de *Libération* qui font écho à ces représentations, deux articles rendent compte d'un événement houleux, suscitant des « réactions vives de la part des spectateurs¹⁹ », des départs par « rangs complets²⁰ ». Les deux pièces ont par ailleurs été très mal reçues lors de l'avant-première au Festival des Hivernales à Avignon²¹. Bien que la plupart des programmateurs et des directeurs de théâtres qui s'étaient pré-engagés à présenter le diptyque aux spectateurs aient par la suite décidé de ne pas l'intégrer à leur programmation, les deux pièces seront cependant données en octobre 2002 au Théâtre de Cornouailles de Quimper sans susciter l'indignation d'un public « préparé » pour l'occasion²². Ces représentations sans heurts et satisfaisantes pour le public quimpérois ne redonneront cependant pas de second souffle à ces pièces, et les articles élogieux parus dans la presse régionale n'y changeront rien. Aujourd'hui *Chair-Obscur*²³ reste une œuvre de mauvaise réputation²⁴ qui vida les salles, horrifiant ses destinataires. En 2004, le philosophe et esthéticien Jean Galard publie un ouvrage intitulé *La Beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*. On peut y lire : « Tandis que l'industrie audiovisuelle continue à étendre sur ses spectacles violents et pervers des applications d'esthétique adoucissante, une tradition théâtrale, qui n'a pas besoin, elle, d'être aussi consensuelle, érige au contraire la violence même en esthétique [...] Régine Chopinot, dans un spectacle sûrement très estimable, pour ceux en tout cas qui ne quittent pas la salle avant la fin, oblige les corps des danseurs à la frénésie, à la convulsion, à l'obscénité (*Chair-Obscur*, 2002)²⁵ ». Le sort de l'œuvre est ainsi scellé pour l'historien et l'histoire, qui ne retiendront que cette version des événements, que ce récit non circonscrit d'une première qui s'est mal déroulée.

Effet de mode : penser la possibilité d'un intérêt différé

- 12 Les productions de Dave St-Pierre ou de Wim Vandekeybus sont programmées dans de nombreuses salles, parfois même comme « produit d'appel » pour séduire les spectateurs, puis les conduire vers des œuvres considérées comme plus exigeantes par le biais d'un abonnement : « certains programmateurs, pour dynamiser leur saison, ouvrent avec une valeur sûre comme Preljocaj et ne doutent pas de remplir leur salle à Noël avec le dernier jeune Flamand à la mode²⁶ ». Le succès de ces pièces auprès des spectateurs leur assure une survie économique ainsi qu'une bonne visibilité dans le paysage de la danse contemporaine. L'intérêt du public ne remet pas en question les expertises des spécialistes, mais la puissance de ce désir de voir encourage les professionnels de la culture à présenter ces propositions artistiques au public. Cependant, cette présence marquée de l'œuvre au moment de son apparition ne lui assure aucunement une place dans l'histoire. Le nombre de spectateurs l'ayant vue ne jouant qu'un rôle mineur dans leur résistance à la disparition, l'intérêt des spécialistes est sur ce point décisif. Pour expliquer cet écart et justifier de la non pertinence de considérer l'audience réelle de l'œuvre comme un indicateur de son intérêt artistique, les spécialistes de l'art vont faire appel à un argument typique, celui de « l'effet de mode ». Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art*, évoque la permanence historique de ce grief²⁷. En danse, cet argument est particulièrement réinvesti lorsque le spectacle

incriminé séduit par des attraits supposés empruntés aux déviances de nos sociétés contemporaines : la violence, l'excès d'image, la recherche d'émotion forte notamment. L'œuvre est alors considérée comme un « syndrome²⁸ », le produit d'une époque troublée, il importe peu d'en retenir l'existence (les citations extraites de l'article de Nathalie Barbier et Florent Maubert ainsi que de l'ouvrage de Jean Galard sont représentatives de ce type de raisonnement). Leur concordance supposée avec les attentes du public contemporain confirmerait la dimension épisodique, provisoire et sans conséquence de ces productions.

- 13 Le champ de force qui organise la postérité des œuvres de danse mêle donc deux puissances parfois contradictoires : le pouvoir économique de l'œuvre, l'importance de son commerce au moment de son apparition (nombre de spectateurs et de représentations) ; et sa puissance symbolique, déterminée d'abord par les auteurs de critiques (nombre d'interventions médiatiques, qu'elles soient en faveur ou en défaveur de l'artiste), puis par les spécialistes de l'art (reconnaissance universitaire, conservation des archives, phénomène de rétrospective...)
- 14 Face aux portraits déformés qu'en donne la presse, les chorégraphes concernés par ce type de traitement caricatural de leurs productions²⁹ vont tenter de contrôler, ou du moins de renseigner à leurs manières, la trace laissée par leur passage. L'artiste, s'appuyant sur le succès de ses productions, peut s'amender de la reconnaissance de ses pairs et tenter de neutraliser la puissance prescriptive de leurs jugements en co-construisant le lieu d'une marginalisation maîtrisée. Elizabeth Streb³⁰ ouvrant son propre studio de répétition et salle de représentation (le *Streb Laboratory for action mechanics*) dans le quartier de Brooklyn à New-York est un exemple de ces démarches alternatives d'artistes « anti-milieu », aux limites et en dehors du monde de la danse contemporaine légitime :

« Je pense en fait que le monde de l'art, comme le monde de la danse, ont laissé de côté la majorité de la population mondiale. Mon rêve, c'est de ne plus accepter cela [...]. Nous avons [dans son studio de danse installé à Brooklyn, New York] une porte de garage qui s'ouvre sur la rue par temps clément. Je veux que les gens viennent et nous disent ce qu'ils pensent. Je veux que les gens traversent ce seuil. [...] Ma tâche est de mettre les gens à l'aise, peu importe qui ils sont, pour qu'ils apportent leur repas, qu'ils viennent surveiller la progression des travaux, qu'ils s'approprient notre travail, parce que nous sommes un organisme public. C'est d'eux que vient notre argent³¹. »

- 15 Dans une même dynamique, la prise en charge par Dave St-Pierre des textes présentant ses œuvres, ou encore la production par certaine compagnie de documents renseignant leurs travaux (ouvrages, mais aussi captations, documentaires) témoigne de ce désir de réappropriation du devenir mémoriel de leurs productions. En 2016, pour fêter les 30 ans de sa compagnie, Wim Vandekeybus fait paraître un ouvrage sur son travail, il en est le principal auteur³². En construisant ainsi des traces contradictoires et alternatives, ces artistes tentent de se réapproprier la mémoire de leurs œuvres, de maîtriser leur réputation et parfois, d'alimenter leur légende. Ainsi, dans le documentaire *Over my dead body*³³ produit en 2012 par Brigitte Poupard, Dave St-Pierre est filmé lors de ses rendez-vous à l'hôpital tandis qu'il est en attente d'une greffe de poumon qui lui permettra de prolonger sa vie de quelques années. Ses parents sont filmés, son médecin témoigne de sa pathologie, et, entrelacées avec ces éléments biographiques, des images de ses œuvres et des entretiens avec ses plus intimes collaborateurs construisent pour le spectateur, un récit de vie tragique dans lequel art et vie se confondent. Dans *Befor*

*the last curtain falls*³⁴ de Thomas Wallner, un documentaire produit en 2014, les danseurs de *Gardenia* (2010) le spectacle signé par Alain Platel et Frank Van Laecke évoquent leurs souvenirs de travestis et de transsexuels entre deux séquences de captation du spectacle. En 2014, dans *Born to Fly*³⁵, la réalisatrice Catherine Gund « traces the evolution of Elizabeth Streb's movement philosophy as she pushes herself and her performers from the ground to the sky³⁶ ».

- 16 En les reléguant au rang de phénomène de mode, voire de divertissement, de non-œuvre, les auteurs de critiques ont indirectement encouragé ces artistes à produire leurs propres sources d'études pour les historiens à venir. Les chercheurs se penchant sur ces productions, lorsque les paradigmes d'évaluation des objets d'art dignes d'être appréhendés de manière scientifique auront évolués en leur faveur³⁷, ne s'intéresseront pas seulement à ces corpus de textes critiques. Ils étudieront le parcours économique de ces œuvres, leur résistance plus ou moins forte à l'enfouissement : phénomène de reprise, nombre de représentations, nombre de spectateurs, etc. Ils relèveront ainsi des étrangetés qui obligeront à nuancer les jugements émis par les spécialistes. Ils prendront aussi en compte, pour aborder la réception de ces productions, non seulement ces sources externes, témoignant du point de vue des spécialistes de l'époque, mais aussi ces documents autoproduits, révélant des publics conquis, des applaudissements nourris, des anecdotes favorables... Ou au contraire, et comme dans le documentaire produit par la compagnie d'Alain Platel³⁸ au sujet de son spectacle *Wolf*, les huées du public pendant le salut final des danseurs et des spectateurs mécontents témoignant ouvertement de leur colère devant une caméra.

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER Nathalie, Maubert Florent, « Enquête : La programmation », *Danser*, novembre 2004, n° 237, pp. 23-26.

BÉRA Matthieu, « La critique d'art : une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, janvier 2004, n° 3, pp. 79-100.

ESQUIVEL Patricia, *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FAGNART Claire, *La critique d'art*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

FAUCON-DUMONT Eliane, « Obscur : dans un flash lumineux les corps se balancent », *Le Télégramme*, 11 octobre 2002, s.p.

FORTIER Vincent, « Dave St-Pierre : les producteurs se trompent royalement », [en ligne], *Journal Métro*, 13 mars 2013. Disponible sur : <http://journalmetro.com/culture/274547/dave-st-pierre-les-producteurs-se-trompent-royalement/>, consulté le 25 février 2018.

FRÉTARD Dominique, « Un carnage chorégraphique dont personne ne sort indemne », *Le Monde*, 10 mars 2002, s.p.

GALARD Jean, *La beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*, Arles, Actes Sud, 2004.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art, 2 : La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1997.

GINOT Isabelle, « Masks of violence », *Body.con.text*, ed. Ballett International, mars 1998, s.p.

GUND Catherine, *Born to fly : Elizabeth Treb vs. gravity*, Kino Lorber, 2014, documentaire, 83 minutes, DVD.

HEIDELBERGER Aurore, *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque, une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus. Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de Jean-François Robic, université de Strasbourg, 2012.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998.

HUME David, *Essais esthétiques [1742-1757]*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

LOISON-BOUVET Anaïs, *Rencontres spectaculaires sous surveillance : Processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, Thèse en Arts, sous la direction d'Isabelle Ginot, université de Paris 8, 2018.

LONTRADE Agnès, *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LOPEZ Ruth, « Elizabeth Streb Action Heroes. Streb's pop action is muscular », [en ligne], *Chicago Tribune*, 8 février 2002. Disponible sur : http://articles.chicagotribune.com/2002-02-08/entertainment/0202080424_1_choreographer-elizabeth-streb-brooklyn-bridge-museum-of-contemporary-art, consulté le 13 septembre 2016.

MAYEN Gérard, « Chair-Obscur, un chemin qui ne mène pas à Rome » [en ligne], *Mouvement*, 1 juillet 2003. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/analyses/reportages/chair-obscur-un-chemin-qui-ne-mene-pas-a-rome>, consulté le 23 novembre 2015.

MICHEL Marcelle, « Wim Vandekeybus – Lisa Marcus et Barbara Duyfjes ; la filière flamande », *Le Monde*, 23 juin 1987, s.p.

MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, nouv. éd., Paris, Larousse-Bordas, 1998.

MONTAIGNAC Katya, « Dave St-Pierre. Désarmer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, février 2010, n° 135, pp. 110-117.

PAGÈS Sylviane, *Le butô en France : malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2015.

PASQUIER Dominique, « Le "droit de tousser". Spectateurs de théâtre face à l'ascèse corporelle », in GETSCHEL Pascale, YON Jean-Claude (dir.), *Au théâtre : la sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 286-287.

PASTORI Jean-Pierre, « Le critique comme médiateur », *Journal de l'ADC*, mars 1997, n° 3, p. 4.

PLATEL Alain, *Les ballets de-ci, de-là*, Les Films du présent, Viens !, Cobra Films, Les Ballets C. de la B., ARTE France, 2006, documentaire, 110 minutes, DV Cam.

POUPART Brigitte, *Over my Dead Body*, Les Films du 3 mars, 2012, documentaire, 80 minutes, DVD.

ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

VANDEKEYBUS Wim, BOUDENS Paul, *The Rage of Staging*, Tielt, Lannoo publishers, 2016.

VERNAY Marie-Christine, « Variation de corps couleur "Chair-Obscur" », *Libération*, 9 mars 2002, s.p.

VERRIELE Philippe, « Le point sur la critique », *Les Saisons de la danse*, juillet 1997, n° 294, pp. 39-42.

WALLNER Thomas, *Gardenia – Bevor Der Letzte Vorhang Fällt*, Gebrüder Beetz Filmproduktion GBR, Savage Film, 2014, film documentaire, 85 minutes.

NOTES

1. La pièce reçoit un Bessie Award.
2. Un article de Marcelle Michel cependant, rend compte d'une certaine désapprobation : « Gestes tétanisés, roulades au sol, traversées en diagonales avec rapt de serviettes, lancer de briques, effets de répétitions qui s'accumulent, s'accélèrent [...]. Les gestes banals se transforment peu à peu en une danse contact, esquivée dangereuse, très maîtrisée, qui se charge d'énergie et d'émotion. La composition théâtrale rappelle assez les travaux de David Gordon et ses stratégies offensives-défensives, mais en plus rapide, plus violent, une sorte d'art brut. Chaque séquence, tonique et divertissante, est reprise obstinément jusqu'à l'usure. Et là, c'est trop. » MICHEL Marcelle, « Wim Vandekeybus – Lisa Marcus et Barbara Duyfjes ; la filière flamande », *Le Monde*, 23 juin 1987, s.p.
3. Les attaques les plus virulentes seront menées par l'influent critique de danse Jean-Marie Gourreau, via les pages des *Saisons de la danse* comme le remarque également Aurore Heidelberger dans sa thèse de doctorat : *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque, une étude de l'excès dans l'Œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus. Sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante accordée à la visualité*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de Jean-François Robic, université de Strasbourg, 2012.
4. Analysé pendant nos recherches à partir de pièces comme *What the body does not remember* (1987) de Wim Vandekeybus, *My movements are alone like streetdogs* (2001) de Jan Fabre, *Un peu de tendresse bordel de merde !* (2006) de Dave St-Pierre, *Chair-Obscur* (2002) de Régine Chopinot et *Le Festin* (2004) de Claude Brumachon et Benjamin Lamarche notamment. Les résultats de ce travail sont exposés au sein de notre thèse intitulée *Rencontres spectaculaires sous surveillance : Processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine* (Thèse en Arts, sous la direction d'Isabelle Ginot, université de Paris 8, 2018).
5. « Désarmant, c'est un mot que j'aime beaucoup. Je ne me pose pas vraiment de question en regardant un spectacle : il faut avant tout qu'il me bouleverse. Je suis un spectateur difficile : il faut qu'on me rentre dedans. J'aime ne pas savoir comment réagir, ne pas avoir les outils pour comprendre ce qu'il se passe. Beaucoup de gens sortent de mes spectacles désarmés : certains sont chavirés, mais ne savent pas par quoi, d'autres ont des réactions à retardement. C'est beau. On vit rarement des émotions fortes dans la vie. Ce sont des traumatismes qu'il faut apprendre à gérer. Désarmer le spectateur permet de lui asséner un coup sans qu'il y soit préparé. Il n'a alors plus aucun contrôle et doit gérer ses émotions. Parfois, on n'a pas le choix de laisser macérer. » MONTAIGNAC Katya, « Dave St-Pierre. Désarmer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, février 2010, n° 135, pp. 110-117.
6. FORTIER Vincent, « Dave St-Pierre : les producteurs se trompent royalement », [en ligne], *Journal Métro*, 13 mars 2013. Disponible sur : <https://journalmetro.com/culture/274547/dave-st-pierre-les-producteurs-se-trompent-royalement/>, consulté le 25 février 2018.

7. Il tient à avertir personnellement les spectateurs de la présence de nudité sur scène, exigeant du public qu'il ne prenne pas « ses » danseurs en photo.

8. En rouge, signalé par l'équipe du Théâtre de la Ville, la précision suivante figurant sur le programme en question : « Invité pour la 1^{re} fois au Théâtre de la Ville en 2011, Dave St-Pierre revient avec sa trilogie : 3 spectacles donnés en alternance qu'il a souhaité présenter lui-même dans ce programme. »

9. ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 47.

10. En ce sens, une critique négative est, comme le souligne Nathalie Heinich, toujours préférable pour l'artiste et ses productions au silence des spécialistes. Elle explique : « il serait naïf toutefois de croire que la force du discours critique réside essentiellement dans son contenu : c'est d'abord le fait même de prendre une œuvre pour objet qui fait sa puissance. [...] Aussi la critique d'art est-elle faite non tant d'éloges et d'attaques que de commentaires ou de silence, c'est-à-dire d'inclusion ou d'exclusion dans le champ de ce qui vaut d'être commenté. » Dans : *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998, p. 268.

11. BÉRA Matthieu, « La critique d'art : une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, janvier 2004, n° 3, pp. 79-100. La statistique est effectuée à partir d'une étude des articles à vocation critique publiés dans la presse magazine, nationale et spécialisée.

12. Selon Jean-Marie Schaeffer, il s'agit de l'activité qui consiste à juger esthétiquement les œuvres au nom de critères explicités ou non. Voir plus précisément à ce sujet les pages 210 à 214 de : *Les Célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

13. Cette redéfinition du rôle du critique et donc de ses prérogatives, cette évolution des attentes qui conditionnent et orientent sa prise de parole, est le résultat d'exigences émanant d'acteurs différents (notamment les journalistes auteurs de critiques), dont les opinions convergent. Citons notamment les articles de Philippe Verrière, « Le point sur la critique » (*Les Saisons de la danse*, juillet 1997, no 294, pp. 39-42) et de Jean-Pierre Pastori, « Le critique comme médiateur » (*Journal de l'ADC*, mars 1997, no 3, p. 4) qui sont, sur ce sujet, particulièrement éloquents.

14. Plus précisément, elle explique : « Dans l'ensemble, jusqu'aux années 1870, les textes critiques sans exception opèrent un tissage de la perception visuelle à la compréhension linguistique de manière transitive. Le critique dit ce qu'il voit, il dit ce que raconte la peinture qu'il a sous les yeux, il dit ce qu'il ressent, il parle et juge au nom du public qui lui est gré de remplir ce rôle. [...] Les œuvres modernes, abstraites ou conceptuelles ont besoin de critiques plus théoriques, rompant du même coup avec une certaine évidence de la critique traditionnelle de jugement. La critique jusqu'alors descriptive, sensible et évaluative devient plus explicative et interprétative. Le critique est amené à ne plus se penser comme « la voix du public » mais comme quelqu'un qui « sait », qui est capable de saisir les significations cachées des œuvres. » Dans : FAGNART Claire, *La critique d'art*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 16-21.

15. Pour Agnès Lontrade, dès le XVII^e siècle, la philosophie esthétique pose la question du caractère inné ou acquis du « bon goût » en matière d'art. Testant l'affirmation kantienne selon laquelle ce qui plaît à un individu donné n'est pas nécessairement un objet plaisant pour d'autres et que seul le sentiment du beau est universel, les penseurs récusent cette tolérance envers les divergences de goût en relativisant son universalité lorsqu'il s'agit de reconnaître l'œuvre aboutie. Selon Hume notamment, il y aurait des spectateurs plus savants que d'autres et cette science leur permettrait de développer un goût plus sûr qu'ils maîtrisent au prix d'un travail de perfectionnement. (*De la norme de goût* dans : HUME David, *Essais esthétiques* [1742-1757], Paris, Garnier-Flammarion, 2000, pp.123-149.) En installant une hiérarchisation du goût, les philosophes induisent une hiérarchisation des hommes : il y a ceux qui savent et ceux qui ignorent comment apprécier correctement une œuvre. C'est ainsi que va se déployer la fonction de critique et avec elle, la figure de l'expert. Le public devient dépendant de ces écrits visant son perfectionnement nécessaire : le « bon goût » n'est plus une qualité attribuée aléatoirement, mais le fruit d'une culture exigeante de l'activité de jugement. Cet impératif d'amélioration va, en se

diffusant, produire une culpabilisation du goût vulgaire (LONTRADE Agnès, *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004). Patrícia Esquivel, prolongeant ce constat, note que cette opposition entre « culture érudite » et « culture de masse » se renforce tout au long des siècles suivants et culmine avec le renforcement de la notion d'Autonomie en art au cours des XIV^e et XX^e siècles. (ESQUIVEL Patrícia, *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 67-69.) Pour la sociologue de l'art Nathalie Heinich, la modernité en art repose suppose d'ailleurs cette « primauté des jugements émis par les pairs plutôt que par les consommateurs ou les spectateurs », et lui est consubstantielle : la valorisation de la nouveauté engageant un processus de rupture avec le goût du public profane (HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998, pp. 55-56.)

16. HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 226.

17. PAGÈS Sylviane, *Le butô en France : malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2015.

18. La sociologue Dominique Pasquier montre que, selon les recherches qu'elle a menées, ce sont les publics les plus familiers du fait culturel qui expriment le plus explicitement leur désaccord en et hors salle. Voir : PASQUIER Dominique, « Le "droit de tousser". Spectateurs de théâtre face à l'ascèse corporelle », in GËTSCHÉL Pascale, YON Jean-Claude (dir.), *Au théâtre : la sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 286-287.

19. VERNAY Marie-Christine, « Variation de corps couleur "Chair-Obscur" », *Libération*, 9 mars 2002, s.p.

20. FRÉTARD Dominique, « Un carnage chorégraphique dont personne ne sort indemne », *Le Monde*, 10 mars 2002, s.p.

21. Pour plus de précisions, lire à ce sujet l'article de Gérard Mayen : « Chair-Obscur, un chemin qui ne mène pas à Rome », [en ligne], *Mouvement*, 1 juillet 2003. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/analyses/reportages/chair-obscur-un-chemin-qui-ne-mene-pas-a-rome>, consulté le 23 novembre 2015.

22. « Le public a été bien préparé. La chorégraphe, l'équipe du Théâtre ont prévenu : *Chair-Obscur* "ne sera pas un divertissement." La pièce est donc magnifiquement reçue par un auditoire qui sait ce qui l'attend ». Dans : FAUCON-DUMONT Eliane, « Obscur : dans un flash lumineux les corps se balancent », *Le Télégramme*, 11 octobre 2002, s.p.

23. S'il s'agissait d'abord de deux pièces indépendantes (*Chair* et *Obscur*), présentées ensemble, Régine Chopinot décida par la suite de les souder ensemble. Aujourd'hui cette création en deux volets se présente comme une œuvre unique : *Chair-Obscur*.

24. MAYEN Gérard, art. cit.

25. GALARD Jean, *La beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 152.

26. BARBIER Nathalie, MAUBERT Florent, « Enquête : La programmation », *Danser*, novembre 2004, n° 237, pp. 23-26.

27. « La nocivité de la "mode" est souvent le grief facile (et facilement réversible) d'une mode contre une autre, d'un goût contre un autre : qui veut noyer son concurrent l'accuse d'être aujourd'hui ou, mieux, d'avoir été hier à la mode » Dans : GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art, 2 : La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1997, pp. 128-129.

28. Voir en particulier « Le syndrome Vandekeybus » dans : MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, nouv. éd., Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 214-215.

29. « Quand j'ai passé [sic.] à *Tout le monde en parle*, on n'a montré que le côté trash de mes spectacles, comme si je ne faisais que ça. Dans mes shows, il y a peut-être 25 % du matériel qui est trash et le reste, c'est normal, voire romantique. Cette manière de vendre me dérange. Je n'aime plus le mot trash, le côté « enfant terrible » qui me colle à la peau. » Dave St-Pierre dans FORTIER Vincent, art. cit.

30. Chorégraphe américaine dont la première (et dernière) pièce programmée en France a été particulièrement mal reçue. Voir à ce sujet l'article d'Isabelle Ginot faisant directement référence à cet événement : « Masks of violence », *Body.con.text*, ed. Ballett International, mars 1998.

31. « "I do in fact think the art world, certainly the dance world, has left out a majority of the world's population. My dream is to not accept that," Streb said. [...] "We have a garage door that will open to the street in clement weather. I want people to come up and tell us what they think. I want people to cross that threshold," she said. [...] "Increasingly the artist gets protected from the comments of strangers, and that is devastating to artists," she said. "My task is getting people to feel comfortable no matter who they are, to bring their lunch, to watch the progress of the work and know that they own the work because we are a public organization. That is where our money comes from". » LOPEZ Ruth, « Elizabeth Streb Action Heroes. Streb's pop action is muscular », [en ligne], *Chicago Tribune*, 8 février 2002. Disponible sur : http://articles.chicagotribune.com/2002-02-08/entertainment/0202080424_1_choreographer-elizabeth-streb-brooklyn-bridge-museum-of-contemporary-art, consulté le 13 septembre 2016. Traduction personnelle.

32. VANDEKEYBUS Wim, BOUDENS Paul, *The Rage of Staging*, Tielt, Lannoo publishers, 2016.

33. POUPART Brigitte, *Over my Dead Body*, Les Films du 3 mars, 2012, documentaire, 80 minutes, DVD.

34. WALLNER Thomas, *Gardenia – Bevor Der Letzte Vorhang Fällt*, Gebrüder Beetz Filmproduktion GBr, Savage Film, 2014, film documentaire, 85 minutes.

35. GUND Catherine, *Born to fly : Elizabeth Treb vs. gravity*, Kino Lorber, 2014, documentaire, 83 minutes, DVD.

36. Résumé du film disponible au dos du boîtier DVD.

37. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, la valeur d'un objet d'art ne se mesure pas à ses caractéristiques, mais à l'intérêt qu'on lui porte et qui peut être différé par rapport au temps de sa première appréciation publique. Il explique : « je pars du principe que la valeur d'une chose ne saurait jamais être une propriété objectale intrinsèque, mais uniquement une propriété relationnelle : elle naît de la rencontre d'un objet (personne, chose, produit, événement, état de fait, etc.) et de l'intérêt que quelqu'un lui porte. Dire qu'un objet possède telle ou telle valeur n'est donc qu'un raccourci pour dire qu'il prend cette valeur pour tel individu ou tel groupe humain dans le cadre d'une relation instrumentale quelconque. » *Op. cit.*, p. 208.

38. PLATEL Alain, *Les ballets de-ci, de-là*, Les Films du présent, Viens !, Cobra Films, Les Ballets C. de la B., ARTE France, 2006, documentaire, 110 minutes, DV Cam.

RÉSUMÉS

Pour Rainer Rochlitz dans *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, l'historien en art « est le magasinier des jugements critiques coagulés » (Rochlitz, 1998 : 47). Et, en effet, lorsque le chercheur en danse souhaite déterminer comment une œuvre chorégraphique fût reçue par ses spectateurs au moment de son apparition sur scène, celui-ci se base généralement sur ces traces écrites que sont les articles journalistiques. Ainsi élaborée, cette reconstitution partielle de l'évènement spectaculaire sera considérée comme fiable et probante pour ceux qui la consultent et s'y fient. Dans cet article, nous examinons quelques-unes des principales problématiques que soulève ce procédé d'analyse. Nous observons aussi comment certains chorégraphes viennent

troubler ce processus de mémorisation en produisant des sources de renseignement alternatives de leurs travaux et de leur réception par le public.

According to Rainer Rochlitz in *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, an art historian « is the storekeeper of the coagulated critical judgements » (Rochlitz, 1998 : 47). Indeed, when the dance researcher wants to determine how a choreographic work was welcomed by its audience as it appeared on stage, he or she usually refers to written evidence such as newspaper articles. In this way, this partial reconstitution of the spectacular event will be considered reliable and convincing for those who consult and trust it. The aim of this article is to examine some of the main issues this analysis process raises. The other goal is to observe how some choreographers disrupt this memorising process using alternative sources of information about their works and the way the audience welcomes them.

INDEX

Keywords : dance criticism, reception, St-Pierre Dave, Vandekeybus Wim

Mots-clés : critique, réception, St-Pierre Dave, Vandekeybus Wim

AUTEUR

ANAÏS LOISON-BOUVET

Anaïs Loison-Bouvet a obtenu son doctorat au Département Danse de l'Université Paris 8 en 2018. Au sein de cette thèse dirigée par Isabelle Ginot, elle a mené une réflexion sur la manière dont les discours de médiation régulent et organisent le rejet ou l'appréciation des œuvres chorégraphiques considérées par les spécialistes de la danse comme « violentes ». Pendant ses études, elle a donné cours à l'Université Rennes 2 et au Département Danse de l'Université Paris 8. Aujourd'hui, elle exerce la fonction de Responsable de l'Action culturelle au sein de la médiathèque de Villepinte. Parallèlement à ses missions professionnelles, Anaïs Loison-Bouvet intervient régulièrement en tant que formatrice / médiatrice au sein de différentes institutions culturelles.