Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2020

Danser

Éditorial

Judith Delfiner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/19785>

DOI : 10.4000/perspective.19785

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2020

Pagination : 6-9

ISBN : 978-2-917902-90-5

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Judith Delfiner, « Éditorial », *Perspective* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/19785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.19785>

Tous droits réservés

ÉDITORIAL

Judith Delfiner

Danser, pour finir. Ce volume de *Perspective* vient clore une période de trois années passées à la tête de la revue, où le travail mené en étroite collaboration avec le comité scientifique, comme avec les différents collègues gravitant autour de cet objet éminemment vivant, a donné corps à l'idéal d'une recherche collective. Consacrer ces pages à la danse permet d'ouvrir une question structurelle de l'histoire de l'art qui n'est autre que celle de la vie des images, la manière dont leur mise en mouvement transcende les frontières disciplinaires dans une continuité perceptive et sensorielle entre ce que nous regardons et ce qui nous fait face. Imprimé sur un nouveau papier, ce numéro mène à son terme la refonte de la maquette qui consistait notamment à confier la conception de l'image de couverture à de jeunes artistes d'une école des beaux-arts et de design du territoire afin de faire dialoguer recherches académique et artistique, une manière de rendre sensible la nécessité de les penser *ensemble*. Toutes deux partagent en effet la mise en œuvre de processus en vue d'une production, fruit d'une translation, d'un transport, allant du plus intérieur et imperceptible, au plus manifeste. Dans son acception élémentaire, en tant que mise en mouvement, la danse apparaît bien comme la notion par excellence permettant de penser le passage d'un état à l'autre, qui conduit de la puissance à l'acte.

Si l'agentivité de la danse fait de celle-ci un vecteur privilégié de la création et d'une certaine porosité disciplinaire, elle est par ailleurs définie comme un champ spécifique, aux côtés des arts visuels et de la musique. Pareille tension se situe au cœur du débat mené par Karin Schlapbach sur l'*ekphrasis* de la performance dansée, qui questionne le statut du discours sur la danse, lequel, loin de constituer un simple ersatz de l'événement évanoui, rend compte de la façon dont une expérience physique se trouve traduite en mots pour former un genre en soi. À partir du corps et de son expérimentation, c'est-à-dire d'une subjectivité, le danseur et chorégraphe Boris Charmatz, au cours d'un long entretien avec Catherine Wood, déploie une réflexion sur la danse comme pratique exploratoire qui prend pour objet son inscription dans un tissu social, politique et culturel, éprouvant toujours plus avant les limites du champ chorégraphique. Dans certaines circonstances, il arrive que la danse fasse figure de symptôme d'une liberté proscrite, en témoigne la contribution d'Ida Meftahi qui revient sur le contexte dans

lequel elle a conduit ses recherches pour son ouvrage *Gender and Dance in Iran: Biopolitics on Stage*, un bilan historiographique sur l'histoire des danses du XX^e siècle en Iran, réalisé à partir d'enquêtes menées sur le terrain auprès de figures qui l'ont marquée, alors que, pratique bannie de l'espace public suite à la révolution de 1979, la danse, jusque dans son signifiant, avait été évacuée du discours officiel. C'est bien en tant qu'agent perturbateur venant jeter un trouble sur les distinctions et les hiérarchies fermement établies que la danse est envisagée dans les textes respectifs de Juan Ignacio Vallejos et de Mark Franko. Tandis que le premier nous plonge au cœur de l'échange épistolaire entre Jean-Jacques Rousseau et le maître de danse Charles-Hubert Méreau, révélant la manière dont cette pratique bouscule les rapports entre classes, savoir et genres dans le milieu philosophique des Lumières, le second s'attache à la réception critique des spectacles d'Antonia Mercé (La Argentina) à Paris et à New York au tournant des années 1930, exposant la façon dont l'appréciation de ses chorégraphies au prisme de l'identité nationale maintenait paradoxalement ensemble modernisme, folklore et néo-classicisme.

Construite de part en part sur une multiplicité de registres, la danse, à la fois discipline corporelle, iconographie, voire système de notation, se dérobe à toute approche essentialiste. Pointant l'écart qui sépare les figures dansantes des vases grecs des époques archaïques et classiques et la pratique de la danse en Grèce ancienne telle que documentée par les textes et les sources visuelles, Tyler Jo Smith en appelle à une prise en compte globale du contexte de production et d'exhumation de ces objets pour une meilleure analyse de leur iconographie. Inversement, s'attachant à un pan longtemps négligé de l'historiographie de l'art médiéval, Licia Buttà et Adrien Belgrano envisagent l'étude de la danse dans les images de cette période comme une voie d'accès vers une compréhension plus fine des phénomènes liturgiques et cultuels du Moyen Âge. En tant qu'image en mouvement ouvrant sur une réalité transcendante, la danse a de fait pleinement contribué à la modernité artistique, dans la formation de laquelle le rapport à la spiritualité a joué un rôle de premier plan. Là est tout le propos du texte d'Irene López Arnaiz qui retrace la réception en France des danses de l'Asie du Sud et du Sud-Est, et la façon dont elles ont inspiré la création scénique des premières décennies du XX^e siècle, mettant en lumière une dynamique d'échanges culturels en contexte colonial et son importance dans la constitution de la modernité occidentale. Centrée sur le cubisme tchèque considéré au prisme des œuvres du peintre Otakar Kubín, du sculpteur Otto Gutfreund et de l'architecte Jiří Kroha, l'étude de Petra Kolářová décrit la manière dont cette mouvance fut traversée par des conceptions du corps et de l'espace qui faisaient écho à la danse contemporaine et à ses soubassements ésotériques. Ces différents régimes de temporalité, parfois profondément contradictoires, qui fondent en propre la modernité, se retrouvent jusque dans les spectacles de music-hall qui intéressent ici Laurent Guido, et plus particulièrement ceux des Girls – divertissements offerts en guise d'entractes dans certaines salles de cinéma parisiennes – dont l'uniformité renvoyait tant au capitalisme industriel et à ses modes de production technico-scientifiques qu'à l'expression d'un certain rythme, primordial et universel.

Pas de côté. Parallèlement à ce dossier, somme toute consacré aux « images vivantes », la revue réserve une importante rubrique *Varia* à trois comptes rendus thématiques. Le premier, consacré à un ouvrage publié chez Macula, *Servez citron* – un ensemble de photographies d'Éric Poitevin d'assiettes desservies à la Maison Troisgros, accompagné des recettes afférentes, piqué de « Restes de table », un essai de Jean-Claude Lebensztejn – revisite le genre du livre de cuisine en révélant les conventions morales attachées à ces pratiques de table. Prenant appui sur quatre ouvrages récents, la seconde lecture croisée porte sur la mélancolie, une thématique dont l'actualité se mesure

à l'aune du foisonnement d'interprétations que la célèbre gravure de Dürer continue de susciter depuis les développements inspirés des deux principaux protagonistes de ce débat, Panofsky et Warburg. À partir d'une sélection d'écrits d'Annette Michelson sur le film, la troisième offre enfin un portrait intellectuel de la critique américaine dont la recherche théorique, véritable projet d'écriture procédant du montage, chemine entre pensée, vision et expérience sensible.

« Comment danse une peinture ? » Telle est la question que pose Carlo Severi dans sa contribution sur la notion de vie de l'image dans la peinture italienne du Quattrocento, interrogeant plus précisément le *parer vivo* comme forme spécifique de l'agentivité de la perspective, situant ainsi son approche du point de vue de la relation imaginaire que l'œuvre d'art entretient avec le regardeur. C'est sous l'angle de cette même relation vivante qui lie le chercheur à son objet que Bianca Maurmayr analyse les *Balletti d'Invenzione nella Finta Piazza* (1645) de Giovanni Battista Balbi, questionnant les outils à disposition de celui qui, confronté aux sources iconographiques historiques, en vient à mobiliser son expérience intime du mouvement, complétant le dispositif analytique des images par une lecture fondée sur une intuition pleinement empirique. Si le propre corps de l'historien peut venir enrichir son arsenal méthodologique, se pose alors plus généralement la question d'un possible partage de corpus et de méthodes entre chercheurs en danse et en histoire de l'art, hypothèse qui sous-tend le débat mené par Pauline Chevalier et Marie Glon sur les sources innervant les deux champs disciplinaires.

Le temps de la performance dansée et celui des œuvres d'art sont-ils concordants ? La danse peut-elle s'inscrire dans un temps long et le musée *avoir lieu* ? Orienter la réflexion sur cette voie suppose de se départir d'une conception de la danse comme événement unique qui s'épuiserait tout entier dans sa représentation et, réciproquement, de se défaire d'une approche fixiste des arts visuels relégués dans un hors-temps caractéristique. De là, la nécessité de repenser la notion d'authenticité intimement associée à la performance dansée que son enregistrement, quelle que soit sa forme, viendrait pour ainsi dire redoubler, comme de renoncer à identifier la présence, éprouvée face aux danseurs qui évoluent physiquement sous nos yeux, à toute idée de *première fois*. Appréhender la chorégraphie à partir de ce qu'elle produit en effet, depuis l'étrange continuum sensitif qu'elle établit entre spectateur et interprète en déstabilisant leurs positions respectives, voilà l'objet même du débat sur la kinesthésie conduit par Sarah Burkhalter qui sonde les mécanismes d'appréciation de la performance dansée, la manière dont les phénomènes d'émotion esthétique et d'empathie kinesthésique se trouvent conditionnés par un ensemble de déterminations hétérogènes.

Regarder – danser – penser. Il arrive que la danse surgisse de la mise en tension des polarités antagonistes, joie ontologique émanant des profondeurs de l'abîme. Georges Didi-Huberman ouvre les pages de ce volume par le déploiement de celle du *torero*, convoquée comme paradigme de l'exigence poétique visant à faire danser la pensée, c'est-à-dire se mouvoir rythmiquement dans un entre-deux-morts où s'exalte notre propre « puissance d'être affectés ».