

Ce qui reste de la danse

Bernard SÈVE

Les différents systèmes inventés pour noter la danse n'ont jamais réussi à s'intégrer aux pratiques chorégraphiques. Les œuvres s'absorbent presque entièrement dans la performance et ne se transmettent que par tradition, de façon plus gestuelle qu'orale. L'idée même d'œuvre est donc, en danse, problématique. De ce constat, Frédéric Pouillaude a tiré une réflexion esthétique de premier plan.

Recensé : Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, collection « Essais d'art et de philosophie », 2009, 430 pages, dont 20 pages de documents. 30 euros.

La danse, longtemps oubliée voire méprisée par les philosophes et par certains musiciens même, a depuis une vingtaine d'années (re)conquis ses lettres de noblesse : de nombreux livres, articles, colloques savants lui sont consacrés. Au public traditionnel du ballet classique s'est par ailleurs ajouté (sans fusion aucune) un nouveau public, épris de danse contemporaine. C'est dans ce double contexte théorique et chorégraphico-spectaculaire que s'inscrit le récent livre de Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Mais il ne s'y inscrit pas comme un livre de plus, il s'y inscrit comme le promontoire dans le paysage qu'il domine et permet d'appréhender. Car le livre de F. Pouillaude est à bien des égards exceptionnel. L'objet du livre ? À première vue, une notion obscure, le « désœuvrement chorégraphique » (la notion sera très précisément définie

p. 383-384, au terme d'un long parcours que nous allons tâcher de retracer). En réalité, c'est une minutieuse enquête historique et théorique sur le statut de la danse ; cette enquête montre pourquoi la danse ne peut jamais « faire œuvre » (comme font les peintres ou les musiciens, qui laissent du durable) ; mais cette apparente impuissance de la danse éclaire en profondeur la notion d' « œuvre ». Tout autant qu'un livre sur la danse, *Le Désœuvrement chorégraphique* est un livre sur la notion d'œuvre, sur le spectacle, sur la transmission, sur l'écriture, et même, tendanciellement, sur la condition sociale de l'art et des artistes.

Une œuvre qui se dérobe

Rien de rhapsodique d'ailleurs ! Le livre est parfaitement construit. Une première partie (qui est la véritable Introduction du livre, cf. p. 9) analyse « l'absentement transcendantal » de la danse tel qu'il est opéré par la philosophie. Cet « absentement » renvoie à trois modalités différentes d'absence de la danse : (1) l'absence de toute prise en considération de la danse dans beaucoup d'esthétiques philosophiques systématiques (ainsi chez Hegel) ; (2) la mise à l'écart des œuvres chorégraphiques effectives chez les rares penseurs, institutionnellement marginaux (Erwin Straus, Valéry), qui mettent pourtant la danse au centre de leur pensée esthétique ; (3) la fragilité intrinsèque de l'œuvre chorégraphique, qui fait qu'en un sens l'œuvre dansée s'absente d'elle-même. Ceci va s'éclairer.

La danse n'est pas « oubliée » par les philosophes du fait d'une simple négligence, que l'on pourrait aisément rectifier, elle est écartée ou « absente » des systèmes classiques des beaux-arts (la mise à l'écart de la danse est contemporaine de l'invention de l'esthétique) ; et cet absentement est « transcendantal » en ce qu'il est la condition de possibilité de la constitution d'un système stable des beaux-arts et d'une esthétique philosophique. Car la danse est toujours dans le trop et le trop peu, toujours au-delà ou en deçà de l'art. Alors on en fait la racine ou la condition originaire de tous les arts, elle cesse donc d'être un art particulier, un art à proprement parler. C'est Valéry pensant la danse comme expérience intimement vécue, c'est Erwin Straus voyant dans la danse, dans le « danser » plutôt, un être-présent extatique. La danse est, pour ces auteurs, présence à soi, dépense, auto-affection ; comme pure jouissance de soi, elle est absence d'œuvre (p. 76). Dans un geste assez aristotélicien, Pouillaude examine les opinions des prédécesseurs avant d'aborder le sujet directement. Il ne se contente pas d'analyser des impasses : si l'œuvre est absente de ces « philosophies de la danse », ce n'est pas simple négligence (et Pouillaude ne cache pas son admiration pour les

analyses puissantes de Straus ou Valéry), c'est que les œuvres chorégraphiques effectives ne correspondent pas aux canons usuels de l'esthétique. Qu'est-ce donc qu'une œuvre ? La réponse est donnée p. 77, et structure toute la suite de la réflexion : une œuvre est « un objet public et partageable, offert au jugement d'autrui » en même temps qu' « un objet résistant capable de survivre à la mort de ses protagonistes initiaux ». Les « sources » possibles de Pouillaude (Hannah Arendt ou Georges Didi-Huberman, cités et commentés) sont dépassées dans le puissant geste théorique qui se maintient, sans aucune baisse de tension, jusqu'à la fin du livre. L'œuvre requiert publicité et survie. Si Pouillaude reproche aux philosophes de négliger l'empirie (les spectacles de danse effectifs, la technique de danse, les notations chorégraphiques quand il y en a, les corps réels des femmes et des hommes qui dansent), il montre aussi que cet oubli de l'empirie tient à l'objet empirique lui-même. Un tableau est là, dans la salle du musée ; une sonate est là, sur la partition qu'il suffit de jouer ; tous deux publics, tous deux résistants au temps qui passe. Mais la danse ? Où est la pièce chorégraphique, quand les portes se sont refermées et que le public est parti ? Les parties 2 et 3 sont consacrées à ces problèmes.

Publicité et survie de l'œuvre chorégraphique

Les pages 91-93 exposent lumineusement le mouvement profond du livre : l'absentement analysé (et dénoncé) dans la partie 1 ne sera dépassé qu'à deux conditions (analysées dans les parties 2 et 3) : que l'on puisse penser la structure scénique et la signification gestuelle de l'œuvre dansée, que l'œuvre puisse survivre et se transmettre à travers le temps. Les deuxième et troisième parties, qui font système, sont donc respectivement consacrées au caractère « public » (la question du spectacle) puis au caractère « survivant » (la question de la notation) de l'œuvre en danse.

La deuxième partie propose une philosophie de la scène (celle où se produisent les danseurs), scène qui « entame l'auto-affection » et clôt le moment « Straus-Valéry ». Mallarmé et Artaud (analyses passionnantes) ouvrent et ferment le travail de fond mené dans cette partie. Le spectacle, dit Pouillaude, est sans cesse pris entre deux évanouissements : l'un dans le rituel, l'autre dans le divertissement. Mais, dans le rituel comme dans le divertissement, l'œuvre n'est qu'une occasion. Le spectacle ne peut devenir « présentation de l'œuvre » que s'il s'autonomise par rapport à ces formes symétriques quoique opposées que sont rituel et divertissement. Pouillaude montre comment en France le ballet, de rituel politique, se transforme peu à peu en spectacle autonome. Il devient d'abord un moment (non-

politique) dans la comédie-ballet de Molière et l'opéra-ballet de Lully, avant de s'autonomiser complètement dans le « ballet d'action », objet artistique indépendant (Noverre¹). Mais, et c'est un thème central du livre, le champ spectaculaire de la danse est profondément hétérogène (musique, décors, costumes, lumières, mouvements) et par là même ontologiquement mal assuré. Quel est le cœur ou l'essence de ce spectacle de danse ? Les philosophes, d'Aristote à Goodman, tendent sans cesse à « secondariser » l'élément spectaculaire de la danse, au profit... Mais au profit de quoi, au juste ? Au théâtre, on dirait « au profit du texte », mais il n'y a pas de texte en danse.

C'est ainsi (je dois omettre bien des richesses de la deuxième partie) que nous en venons à la troisième partie, qui est à mon avis le cœur du livre. Cette partie est consacrée à ce qui peut « survivre » d'un spectacle de danse une fois qu'il a eu lieu et qu'il n'a plus lieu. Pour faire survivre une performance (comme un spectacle de danse) il faut pouvoir la réitérer à l'identique, ce qui est le propre des arts dits, depuis Goodman, allographiques². La thèse de Pouillaude, fermement articulée et argumentée, est que la danse n'est ni allographique (comme la musique) ni autographique (comme la peinture) ; pour Pouillaude la notation est « condition stricte de l'allographie », or la danse ne s'écrit pas – ou plutôt, si elle s'écrit, c'est par « une graphie qui ne dit rien ». Des centaines de systèmes de notation choré-graphiques ont été inventés, Pouillaude expose (et illustre, y compris par de précieux documents présentés en fin de volume) les systèmes de Feuillet (1700) et de Laban (1928). Et pourtant : le chorégraphe, malgré son nom, n'écrit pas (c'est le notateur, quand il y en a, qui écrit), et le danseur lit encore moins. La passionnante analyse de Pouillaude vise à rendre compte de ce qu'il faut bien appeler un échec de la notation de la danse ; les raisons de l'échec ne sont pas seulement historiques (factuelles), elles sont artistiques (essentielles). Le système Feuillet fera un temps exception (de 1700 à 1760), mais, adhérant trop étroitement aux pratiques d'une certaine époque de la danse, il se révélera inadapté quand on se mettra à danser autrement. À l'inverse, les deux systèmes de notation de Laban, « universels » et détachés de toute pratique de danse particulière, se révéleront trop extérieurs aux « pas » et aux « figures » d'un vocabulaire de danse donné.

¹ Jean-Georges Noverre (1727-1810) publie en 1760 des *Lettres sur la danse et les ballets* qui marqueront profondément l'histoire de la danse et de son esthétique.

² Rappelons sommairement que Goodman distingue les arts autographiques produisant des objets uniques qui ne peuvent être notés et peuvent donner lieu à des contrefaçons (peinture, sculpture de pierre), et les arts

De ce double et symétrique échec, Pouillaude donne clairement la raison p. 205 : « Les partages catégoriels sous-jacents aux signes graphiques sont toujours restés extérieurs, non superposables, aux différentes entités isolées par le vocabulaire chorégraphique ». Ces entités du vocabulaire pratique de la danse effective existent bien, mais dans le corps des danseurs – elles ne se laissent pas transporter sur le papier. Elles forment comme une archi-écriture, « écriture » en ce qu'elles recueillent certains découpages signifiants et expressifs du mouvement (des jambes, de la tête, des bras), « archi » en ce qu'elles précèdent toute écriture graphique (sur du papier) qui chercherait, en vain, à les reprendre et à les transcrire. Dans les faits, explique Pouillaude, les notations chorégraphiques (pourtant réelles, certaines ont joué un rôle dans la survie de quelques œuvres, comme la notation Stepanov) n'ont jamais réussi à s'intégrer aux pratiques effectives des danseurs et des « chorégraphes ». En danse, la transmission de l'œuvre se fait en réalité par voie orale, même quand on dispose d'une notation comme pour le *Lac des cygnes* chorégraphié par Petipa et Ivanov (p. 255).

Les danses survivent donc à leur effectuation sur scène par ce que Pouillaude appelle « la passe » ou « la passation des danses ». Passer une danse, c'est la séparer du corps (réel et vivant) qui se l'est d'abord appropriée pour la rendre ré-appropriable par un autre corps. Frédéric Pouillaude, qui a lui-même été danseur (il a notamment travaillé avec Mathilde Monnier à Montpellier) avant d'être maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à Paris IV-Sorbonne, montre de manière remarquable comment le danseur qui apprend traite le maître « comme une partition qui n'existe pas » (p. 266). La partition chorégraphique existe et n'existe pas, elle n'existe pas puisqu'on ne peut pas l'écrire, la recopier, la photocopier ; elle existe, puisqu'elle vit dans le corps du danseur et qu'il peut la « passer » à un autre danseur, par transmission gestuelle. Pouillaude tire les conséquences ontologiques de cette situation (voir les pages 272 sqq.). « C'est dans le temps de la passe d'un corps à l'autre que l'œuvre trouve à se valider en tant qu'œuvre » (p. 278). Il montre que cette transmission de corps à corps suppose un cadre commun d'expériences, lequel n'existe plus dans la danse contemporaine. Chaque Compagnie a son cadre (son vocabulaire chorégraphique, ses pratiques, etc.), et l'analyse minutieuse des « Carnets Bagouet » (excellentes pages 277-285 sur le travail fait pour maintenir en vie les créations de Dominique Bagouet après la mort du chorégraphe en 1992) montre la complexité d'une telle transmission – c'est-à-dire d'une telle

allographiques produisant des œuvres notées, lesquelles ne peuvent donner lieu à des contrefaçons (musique, roman, théâtre). Cette distinction pose de nombreux problèmes largement discutés depuis 40 ans.

survivance de l'œuvre chorégraphique. Les procédés technologiques (captation vidéo par exemple) sont également pris en compte.

La danse a-t-elle un objet ?

La quatrième et dernière partie du livre, « D'une technique sans objet », est la plus brève, non la moins dense. Elle reprend et déplace le concept maussien de « technique du corps », mais il s'agit presque ici d'un « corps collectif », en tout cas d'une corporéité partagée (celle de la Compagnie : « une corporéité à la Cunningham »). Cette technique chorégraphique est « sans objet », au triple sens de l'absence d'une finalité relevant de la rationalité instrumentale, de l'absence d'un produit fini stable, de l'absence d'instruments (sauf peut-être les pointes et les éventails, dans certains cas rares le costume). Elle « veut l'involontaire » (réflexion sur l'improvisation comme abandon de tout projet intentionnel, sur le refus du code dans la danse contemporaine comme radicalisation de la contingence, sur la disponibilité à plusieurs de l'improvisation collective), elle « répète l'irrépétable ». Les formulations paradoxales, assez fréquentes dans le livre, ne sont pas là pour le plaisir, mais par la nécessité propre de l'objet étudié. La densité de cette quatrième partie m'oblige à n'en évoquer que très partiellement la teneur.

La conclusion, déployée en quatre moments, est un véritable feu d'artifice de concepts et d'idées, ou plutôt le bouquet qui clôt le feu d'artifice. Comme si l'auteur, limité par les contraintes éditoriales, condensait une pensée déjà tendue à l'extrême. Il y analyse la scène comme « structure de contemporanéité » (p. 357), les cinq traits des arts de performance tels qu'ils vivent concrètement aujourd'hui (dissolution des compagnies fixes, intégration des œuvres à leur contexte économique, dispositifs ouverts, etc.), le travail mémoriel de l'œuvre (une œuvre présente devenant le premier interprétant mémoriel d'une œuvre du passé, exemples à l'appui, p. 369 sq.). Je regrette de ne pouvoir que mentionner ces approches extrêmement suggestives. F. Pouillaude conclut la conclusion (car la conclusion est, en elle-même, un traité) par une suggestion aussi étincelante qu'intrigante sur les arts du geste et les arts de la trace – j'y reviendrai plus loin.

Le survol qui précède n'a pas pu respecter la proportion des différentes parties du livre, et n'a pu indiquer que les articulations principales et les idées centrales, au détriment des analyses de « détail » (si l'on ose ainsi qualifier des analyses s'étendant parfois sur 20 ou 30 pages). Avant quelques remarques critiques, disons d'emblée l'admiration que suscite cet

ouvrage. C'est un livre d'une densité étonnamment homogène (aucune baisse de tension, aucun bavardage, aucune redite), parfaitement construit (mais il faut être attentif), ambitieux, mais ayant, comme on dit, les moyens de son ambition et, comme on ne dit pas, la modestie de son ambition. Quand Pouillaude critique Stiegler ou Badiou, Valéry ou Aristote, c'est de manière calme, brève, posée, argumentée, sans rien de la misérable excitation de ceux qui croient démolir les idoles, sans rien non plus de l'obséquiosité de ceux qui s'excusent cent fois de vous réfuter. Ce livre est d'une très grande précision d'écriture, d'une très grande clarté (il faut être attentif, derechef...), et il n'est pas dépourvu d'humour. Très au fait des différents courants de l'esthétique classique et de la philosophie contemporaine (phénoménologie, esthétique analytique, etc.), discutant sans éclectisme et sans exclusive les thèses, et, ce qui est plus essentiel ici, les manières de penser des différents auteurs, prenant sans cesse appui sur les œuvres et les pratiques effectives, sans jamais idolâtrer l'empirie, ce livre est pour moi un exemple de ce qu'on peut faire de mieux en philosophie de l'art. Manière de dire aussi que *Le Désœuvrement chorégraphique* n'intéresse pas seulement les spécialistes de danse – comme la suite de cette recension entend le montrer.

Le geste et la trace

Je présenterai dans un ordre d'importance croissante quatre questions, parmi d'autres réflexions que ce livre si riche soulève à foison.

1) Toute danse est-elle dépourvue de finalité ?

Frédéric Pouillaude distingue trois sens en lesquels la danse est « sans objet ». J'accorde sans difficulté les sens 2 et 3, la danse ne produit pas de « choses », la danse ne se sert pas d'instruments (voir les p. 309-320). Le sens 1 me pose plus de problème : « par absence d'objet [au sens 1] il faudrait comprendre l'absence de toute finalité stricte et déterminée [...] On est bien en peine d'assigner au mouvement dansé un fin déterminée permettant de juger des moyens déployés. [...] Il n'y a apparemment aucune raison de danser. » (p. 317-318). Suit une belle réflexion sur la contingence essentielle du mouvement dansé. Il me semble que cette contingence ne vaut que pour la danse d'art (par opposition aux danses utilitaires évoquées par Pouillaude : faire pleuvoir, draguer, etc.) et, au sein de la danse d'art, pour une part seulement (certaines formes, mais non pas toutes, de la danse contemporaine). Les mouvements des danseurs et danseuses dans *Le Lac des cygnes* sont-ils contingents ? Ne sont-ils par téléologiquement guidés par l'argument du ballet ? Pour tenir

compte de cette objection, une thèse plus forte devrait alors être acceptée, celle selon laquelle les formes les plus « contingentes » de la danse contemporaine contiennent l'essence et la vérité de la danse. Mais alors comment cette danse de la contingence (sur laquelle, redisons-le, Pouillaude propose des réflexions très fortes) peut-elle être la vérité de formes de danse non-contingentes (utilitaires ou artistiques), en réalité pilotées par des formes spécifiques de rationalité instrumentale ?

2) Modèle linguistique et modèle musical de la notation chorégraphique

Les essais de notation chorégraphiques semblent avoir toujours été pensés (à l'âge classique comme au XX^e siècle) sur le modèle linguistique (mots et lettres). Or, comme le remarque F. Pouillaude, « L'application du modèle linguistique à la notation ne peut tenir ses promesses » parce que le vocabulaire de la danse n'est pas doublement articulé (p. 241). Je ne peux ici qu'évoquer un étonnement : pourquoi cette prégnance du paradigme linguistique, alors que l'on disposait, avec la notation musicale standard, d'un modèle d'écriture sans double articulation ? Ce système est assez puissant et souple pour noter aussi bien Purcell et Monteverdi que Berg et Messiaen. Pourquoi les chorégraphes n'ont-ils pas cherché de ce côté-là ? Peut-être n'auraient-ils rien trouvé, mais la question demeure. D'autres questions devraient être posées sur la nature du vocabulaire chorégraphique, que je ne puis aborder ici.

3) La performance chorégraphique : essence ou accident ?

La danse est un art de performance, c'est-à-dire « une action menée au présent devant un public et susceptible d'effets esthétiques immédiats » (p. 251, note). Elle l'est plus radicalement que la musique, puisque l'œuvre chorégraphique ne peut pas « se libérer en une idéalité extérieure [la partition] et indifféremment disponible » qui en assurerait la réitérabilité (p. 263), et la performance semble lui être essentielle (elle n'est pas seulement l'interprétation d'un texte écrit, mais l'œuvre même). À la fin du livre pourtant, F. Pouillaude soutient, de manière énigmatique, que la performance « n'est pas un propre mais un accident » de la danse (p. 368), et que c'est de façon contingente (accidentelle donc) que les diverses notations n'ont pu s'amalgamer aux pratiques de danse. Dans une autre histoire, dans un autre monde dansant possible, la danse eût pu se transformer en art allographique de plein droit (comme la musique ou le théâtre). Une histoire contre-factuelle semble ici être suggérée, mais le lecteur reste un

peu sur sa faim, d'autant que le trilemme³ exposé p. 211-212 semblait inscrire l'échec des notations chorégraphiques (leur non intégration aux pratiques) dans l'essence même de la danse et non dans les contingences de l'histoire (voir aussi p. 242).

4) Arts de la trace et arts du geste

Une philosophie de l'histoire (réelle) des arts est esquissée dans les dernières pages du livre. Comme en écho à la distinction kantienne des arts de la figure et des arts du jeu (analysée p. 17-19), F. Pouillaude distingue les arts du geste (théâtre, musique, danse) et les arts de la trace (peinture, cinéma...), pour préciser immédiatement que la trace elle-même procède d'un geste (p. 380). Il faut donc plutôt distinguer « les arts (du geste) de la trace et les arts du geste (sans trace) ». Il remarque justement au passage que Goodman ne fait que classer des types de trace (allographiques : traces idéales et conceptuelles ; autographiques : traces singulières et matérielles). F. Pouillaude entend donc remonter en deçà des traces, dans les gestes qui les ont suscitées, en défaisant le primat axiologique de la trace. Une logique historique se profile : la musique et le théâtre « se sont progressivement alignés [...] sur les arts de la trace » (p. 382). « Il n'y a sans doute d'art que du geste » (p. 380). Mais si la vérité de tout art est dans le geste qui en constitue l'origine proche ou lointaine, n'est-il pas à craindre que la danse, art du geste non-aligné, ne retrouve après bien des détours la fonction d' « art des arts » ou d'art par excellence que l'on pensait récusée par l'auteur ? À vrai dire, ces pages denses appellent développements et prolongements, que le lecteur espère.

L'œuvre de la danse reste et ne reste pas. La mémoire humaine est fragile, les vidéos sont partielles, la notation est comme séparée de son objet. Pourtant il n'est pas vrai qu'il n'en reste rien. Pina Bausch et Merce Cunningham ne sont désormais plus là, mais ceux qui les ont vus danser, ceux qui ont dansé avec eux, en gardent une marque sensible plus profonde que la mémoire. Les formes *a posteriori* de la sensibilité sont aussi construites par l'expérience de la scène (pratiquée ou vue), et ces formes vivent parce qu'elles permettent à d'autres œuvres d'éclorre à leur tour. Elles nourrissent également des pensées, elles font naître des concepts. *Le*

³ « L'impossibilité de l'intégration pratique de l'écriture prend alors la forme d'un *trilemme* : 1) Pour que l'activité de lecture et d'écriture devienne indissociable des pratiques chorégraphiques, il faut que les découpages catégoriels opérés par la notation soient suffisamment proches des entités mises en œuvre par les pratiques. 2) Cependant, pour que se mette en place une véritable *tradition* écrite, il faut que le système soit suffisamment large et ouvert, de sorte qu'il supporte la mutation des styles et des genres, et conserve une relative stabilité temporelle. 3) Cette « ouverture » du système – nom affaibli de son universalité – n'est possible que sous condition d'un abandon des catégories locales en usage, ce qui semble contrevenir à la première condition ».

Désœuvrement chorégraphique, par tout ce qu'il nous fait voir, comprendre et sentir, est, lui aussi, un effet du geste de la danse, ou plutôt une réponse à ce geste. Ce livre remarquable est, comme texte, une trace durable en laquelle quelque chose de la danse peut rester, c'est-à-dire survivre et vivre, quand les gestes en quoi elle consiste se sont arrêtés, ou, peut-être, simplement interrompus.

Publié dans laviedesidees.fr, le 3 octobre 2009

© laviedesidees.fr