

CELINE ROUX

Qu'est-ce qui n'est pas de l'ordre de l'imprévisible dans l'activité chorégraphique ? En effet, par sa nature même, dans le processus de création du studio comme dans le ici et maintenant de la représentation – même si nous prenons les cas chorégraphiques les plus académiques – l'imprévisible est présent, de manière souterraine parfois, mais toujours de manière fondamentale. La présence humaine au plateau, celle présente dans la salle tout comme les prérogatives techniques sont autant de contingences possiblement fluctuantes, certainement plus qu'au sein des interventions chorégraphiques *in situ* qui activent, par essence, une pensée de la représentation qui intègre, dans ses contingences, l'imprévisibilité du chorégraphique en place et lieu où il s'active. Cet imprévisible est, de fait, toujours possible même si sa présence n'est pas palpable. Il fait éclat évidemment lorsqu'il est impensable ou scandaleux, comme lorsqu'une représentation de *Turba* (2009) de Maguy Marin est interrompue au Théâtre de la ville, suite à la montée sur scène d'un spectateur gesticulant. L'imprévisible advient alors, saisissant le spectateur de théâtre d'un étrange trouble entre le cadre de la représentation qu'il est venue voir et une réalité surgissante qui rompt les conventions de ce cadre. L'imprévisible expose sa force. Cependant, au final, il n'est qu'un fait-divers face à la force qu'il recèle, au sein de la créativité chorégraphique. L'imprévisible est une condition de l'émergence et de la vitalité créatrice des arts vivants.

Au-delà de cet état fondamental, dans une recherche typologique des différents régimes de l'imprévisible en danse, les références aux pratiques instables, voire aléatoires, aux écritures non fixes, comme l'improvisation ou le contact improvisation, sont nombreuses. L'imprévisible joue alors avec le régime de l'instantanéité comme moteur de la créativité dont certaines contingences sont imaginées comme cadres de jeu pour ce binôme. Les écritures, qui recèlent par essence un régime imprévisible, sont le cœur de multiples recherches, la présence historique de ces pratiques est plurielle depuis le milieu du XXe siècle et, de fait, elles n'acquièrent plus une pleine valeur d'imprévisibilité dans la réception des projets¹.

AU-DELA DU COUP DE THEATRE ET DES PRINCIPES D'ECRITURE ET DE COMPOSITION : LA PRATIQUE DE L'ECART. LES PRATIQUES PERFORMATIVES FRANÇAISES DES ANNEES 1990 – 2000 AU CŒUR DE L'IMPREVISIBLE

Notre intérêt se porte sur ce lieu spécifique de l'imprévisible : celui de son émergence dans les horizons d'attente. Une mise en jeu d'un régime de l'imprévisible

* Cet article fait partie d'une réflexion sérielle, sous le titre *Pratiques performatives / Corps critiques*, entamée en 2007 par l'auteur. Les productions de la série sont numérotées selon leur ordre de création. Elles sont autonomes, ne font pas référence les unes aux autres et chacune d'elles émerge dans un contexte différent.

¹ Un cas exemplaire est la réception qu'acquiert aujourd'hui le travail de Merce Cunningham. Sa pratique du hasard et de l'aléatoire a été durant plusieurs décennies le déclencheur d'une imprévisibilité pleine et entière dans la réception de ses œuvres. Cet outrepassement des horizons d'attente n'est plus d'actualité aujourd'hui, mais bien incorporé, pour le spectateur, comme un possible mode de composition d'une œuvre chorégraphique.

fin et instable dans toute sa grandeur, au-delà de l'imprévisible anecdotique, de l'« événement », du « coup de théâtre » ou de modes de constructions chorégraphiques. Nous sommes alors dans l'obligation de distinguer ce régime d'autres paramètres, qu'il peut intégrer parfois, mais qui ne le fondent pas en tant que tel. Distinction nécessaire entre imprévisible et nouveauté, l'invention ne se suffit pas pour générer un imprévisible. Distinction aussi entre imprévisible, hasard et événement fortuit, car ces deux derniers paramètres ne fondent pas l'espace nécessaire d'un régime construit et reconnaissable.

L'imprévisible naît d'un écart raisonnable entre l'attendu et le proposé, dans un rapport prégnant au contexte. L'imprévisible en art semble, alors, être un régime de résistance à l'évident, une force créatrice qui, par essence, génère, par l'écart, un espace critique et réflexif.

Les pratiques performatives chorégraphiques françaises apparues dans les années 1990 ont été au cœur de cette pratique de l'écart. Cette prise de l'écart, par rapport au chorégraphique établi – ayant pour référence la danse d'auteur des années 1980 – a fait œuvre à différents niveaux : dans l'autoréflexivité des projets, dans la dimension critique des formats, dans la nature protéiforme de la créativité et dans le décadrage du chorégraphique et du corps dansant. Ces différents niveaux de prise de l'écart sont à considérer dans la relation aux référents auxquels ils se confrontent : la danse contemporaine française telle qu'elle s'est construite dans les années 1980, mais aussi les pratiques de la *postmodern dance* des années 1960 et 1970 – redécouverte en France dans les années 1990² - et les pratiques performatives et actions du corps présentes dans le champ des arts plastiques de ces mêmes décennies. La nouvelle pensée du chorégraphique, développée dans le champ français de la toute fin du XXe siècle, ne s'est alors pas posée en contrepoint de la première ou en *revival* des deux autres, mais bien dans un décadrage et une prise de l'écart, une mise en résistance de ces différentes tensions. L'imprévisible est alors né dans l'écart prégnant entre les horizons d'attente – marqués par le patrimoine académique français et cette danse contemporaine forgée sur la signature des chorégraphes notamment – et la vitalité créatrice chorégraphique naissante. Et force est de constater aujourd'hui que les enjeux et les dimensions critiques développés alors, à des échelles diverses, ont intégré les horizons d'attente des spectateurs. L'imprévisible était. Il n'est plus.

À partir de 2000, ces pratiques performatives ont fait, une nouvelle fois, acte d'imprévisibilité dans leur nécessité de rapports à l'histoire du champ – comme le souligne l'émergence de reprises historiques réflexives – et dans la mise en place, de manière pérenne, des structures supports de ces projets. Ce double rapport à la pérennité et à l'histoire pouvait alors s'opposer à toute dimension imprévisible dans une idée normative – voire conservatrice – que l'histoire et la pérennité sont des activateurs de prévisible. Et c'est ce rapport à la pérennité et, par extension, à l'institutionnalisation, qui est intéressant aujourd'hui dans cette pensée de l'écart comme source d'imprévisibilité. En effet, dans les années 1990 et au début des

² Il semble important de préciser le terme de « redécouverte » : redécouverte au sens où ces pratiques postmodernes américaines ont existé dans les années 1960-1970 mais n'ont pas été diffusées et transmises en France durant cette période à l'exception de quelques projets. Dans tous les cas, les artistes et chercheurs français ont re-découvert ces pratiques dans les années 1990, alors que certains avaient fréquenté les États-Unis durant la période mais sans avoir accès à la connaissance de ces recherches sur le corps, la conception des œuvres et le discours socio-politique qui en émane.

années 2000, ces artistes étaient concentrés à travailler et défendre une créativité de décadage du champ chorégraphique. Ils n'ont alors que peu activé cette articulation à l'endroit de l'institution car la priorité était alors à l'endroit de l'objet chorégraphique lui-même. Le contexte de cette période a, en quelque sorte, généré une peur du prévisible par le filtre de l'institution. L'entrée dans cette dernière, représentée pleinement par les Centres Chorégraphiques Nationaux, n'était alors pas envisageable par des artistes interrogeant les fondements mêmes de leurs pratiques. Dans un article de *Libération* du 13 novembre 2000, Xavier Le Roy répondait à Marie-Christine Vernay : « *Comme s'il fallait trouver une dénomination unique pour pouvoir classer et regrouper des choses qui sont plus complexes à définir et qui, paradoxalement, diffèrent beaucoup et travaillent, entre autres, sur les différences. Il ne reste plus qu'à attendre la création de « centres chorégraphiques de performance » pour relancer un cycle d'académisation* »³.

Cette activation de l'écart et du décadage est alors pensée⁴ comme une force d'opposition au sein du paysage chorégraphique français permettant que créer une bipolarité – que nous avons pu connaître et connaissons encore entre les « classiques » et les « modernes ». Le paysage chorégraphique français est alors partagé en deux : d'un côté, les conventionnels, de l'autre, des non-conventionnels ou, autrement dit, les « chorégraphes » par opposition aux « conceptuels ». Marie-Christine Vernay, au sujet de la programmation parisienne de l'automne 2000, fait état de cette dichotomie : « *Bref, cette saison, toutes ces formes qui témoignent du bouillonnement de la danse contemporaine ont pignon sur rue parisienne, au point qu'on est aujourd'hui en manque de « spectacles de danse », qu'on peut s'interroger sur la notion de compagnie permanente dans la danse. On se retrouve à faire le grand écart entre les centres chorégraphiques nationaux, les institutions issues de la danse des années 80 avec, pour directeurs, pour l'instant immuables, les chefs de file de la danse d'auteur et les projets « non installés » d'une sorte de « jet-set chorégraphique » selon l'expression de Jérôme Bel, chorégraphe conceptuel* »⁵

Dans cet article, la journaliste nomme ainsi, par opposition, les institutions fondées sur et à partir de la danse d'auteur des années 1980 et les pratiques performatives « non installées ». Le grand écart est mis en place et celui-ci filtre les horizons d'analyse du lien entre ces artistes et l'Institution. Et c'est peut-être cette relation seule qui n'avait pas réellement été questionnée jusqu'alors par l'écart et le décadage⁶.

Créés en 1984, il existe dix-neuf Centres chorégraphiques nationaux, institution spécifiquement française. Jusqu'à aujourd'hui, à l'exception de quelques politiques exemplaires qui restent liées à l'histoire des lieux – nous pensons notamment au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers et au CCN de Montpellier, deux

³ VERNAY Marie-Christine (entretien par), « Xavier le Roy récuse l'appellation « performance » : un raccourci pour regrouper des pratiques très différentes », in *Libération*, 13 novembre 2000, p.39. Dans le même article Xavier Le Roy au sujet de la position artistique qu'il défend ajoute : « *Je ne comprends pas ce que veut dire « hors scène conventionnelle », car je vois surtout des démarches agissant dans, sur ou à partir des conventions dominantes, et je n'ai pas connaissance d'autres projets* ».

⁴ Cette idée a été portée essentiellement par les journalistes et critiques qui voyaient dans cette opposition une opportunité de mise en exergue de l'émulation qui agitait alors le champ chorégraphique français.

⁵ VERNAY Marie-Christine, « L'antispectacle, de saison à Paris. Toutes les scènes s'ouvrent à la danse non « pure ». », in *Libération*, 13 novembre 2000, p.38.

⁶ Nous pensons notamment aux engagements pris par l'Association des Signataires du 20 août qui ont défendu un positionnement politique de non-différenciation entre chorégraphe et chercheur, entre œuvre chorégraphique et expérimentation. Ils ont aussi défendu par rapport à l'institution représentée par les CCN une direction collégiale des lieux dans une réarticulation du collectif liée à la pluralité des signatures de certains des projets alors naissants mais ils n'ont pas articulé une pensée de mobilité du cadre même de l'institution et de sa possible fusion avec l'objet artistique qu'elle contient.

CCN de la première heure - les CCN ont été pensés, par les artistes les dirigeant⁷, comme un cadre institutionnel permettant de fonctionner en « compagnie + ». C'est ce que définit d'ailleurs l'étude faite en 2001 par l'ACCN : « *Les Centres chorégraphiques nationaux, compagnies contemporaines ou ballets de création et de répertoire, sont dirigés par des artistes chorégraphiques. Ils développent des projets artistiques fondés sur la création et la diffusion de leurs propres œuvres, le soutien à la production et l'accueil en résidence de compagnies invitées, le développement chorégraphique et la formation. Ces missions publiques leur sont confiées par l'État et les collectivités territoriales, dans le cadre de l'aménagement du territoire et des politiques en faveur de la danse* »⁸. Ce fonctionnement, d'espaces dédiés au développement de projets, n'est alors remis en cause par aucun des chorégraphes directeurs de CCN qui voient, dans l'institution, un outil de travail, un espace de création et un cadre de mise en œuvre régi par un cahier des charges.

LE MUSÉE DE LA DANSE, UN PROJET ARTISTIQUE ET INSTITUTIONNEL IMPRÉVISIBLE

Le projet proposé par Boris Charmatz, pour sa prise de direction du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne en 2009, réarticule le rapport à l'institution : la construction d'un *Musée de la danse* ou plus exactement la transformation du CCNRB en *Musée de la danse*. En effet, l'artiste formule – sous la forme d'un manifeste et de 10 commandements – la création d'un *Musée de la danse*. Ce musée vivant et conceptuel est, nous semble-t-il, un cas exemplaire *in vivo* d'imprévisibilité : la création d'une forme d'écart à différentes échelles dans le rapport au contexte de l'art chorégraphique français, à son institutionnalisation, à son histoire, à son format mais aussi à sa visibilité.

Le projet du *Musée de la danse* apparaît alors comme un projet réflexif et autoréflexif à la gouvernance d'une institution. L'imprévisible n'apparaît pas dans le désir de Boris Charmatz d'intégrer l'institution, mais dans le bouleversement qu'il propose du format même de cette institution. Le principe d'investissement de l'institution est renversé – tout en répondant à son cahier des charges. Jusqu'alors la signature de créations artistiques est prépondérante et à partir de ces œuvres découlent, par extension, une politique d'action culturelle territoriale. Ici, Boris Charmatz répond par un projet artistique : « *Le Musée de la danse* » qui gouverne et conduit l'ensemble des projets⁹ développés en son sein mais aussi l'ensemble des prérogatives du lieu et de l'institution.

Un état de fait contribue à l'imprévisibilité de ce projet et en explicite l'intérêt. Le champ chorégraphique ne s'est que peu intéressé, jusqu'alors, à la question muséale, comme l'illustre le nombre de musées qui lui sont dédiés au niveau international – le Danmuseet à Stockholm, le Museo de la Danza à Cuba - et leurs difficultés et/ou non-intérêt à questionner le muséal pour des œuvres vivantes et éphémères. La politique muséale dominante est une politique patrimoniale classique de récolement de traces et d'archives d'œuvres passées. A cette première strate, s'ajoute la non-problématisation de la question de l'exposition de la danse dans le champ français, comme en témoignent trop souvent les expositions temporaires

⁷ Il faut noter qu'une particularité des CCN est qu'ils sont dirigés par des artistes chorégraphiques.

⁸ Extrait de « L'Art en présence, Les centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse » (2001), étude commandée à Dominique Orvoine par l'Association des Centres chorégraphiques nationaux, p.11.

⁹ Au sujet des premiers projets développés au sein du Musée de la danse – *Préfiguration – Expo zéro – Grimace du réel – Héliogravures – Service commandé – Brouillon – Le petit musée de la danse – Danse élargie – Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3h* – voir « Le Musée de la danse et ses fantômes » de Florence Ostende, *Artpress performances contemporaines 2*, août-octobre 2010, p.72-81. Voir aussi les textes de Gilles Amalvi sur www.museedeladanse.org.

proposées par le Centre National de la Danse ou les « événements avec danseurs » à l'initiative des musées d'art moderne ou contemporains. Dans ce dernier cas, est surexposée la distinction entre les deux sphères. Certains cas font, tout de même, exception comme le projet *Une Exposition chorégraphiée* à la Ferme du Buisson à l'initiative de Mathieu Copeland en 2008. De même, les expositions à l'initiative du champ des arts plastiques problématisant le corps et son action et confondant la présence d'artistes plasticiens et celle d'artistes chorégraphiques tendent à intégrer la problématisation du sensible au sein même du format comme la très récente exposition à la Hayward Gallery de Londres, *Move : Choreographing You* (2010).

L'espace vidéo, les documents textuels ou iconographiques, voire les maquettes et autres costumes, restent cependant dans le champ chorégraphiques français les occurrences largement partagées pour donner corps à la trace du geste dansé et à la vitalité de l'écriture chorégraphique. Ce manque de problématisation et de réflexivité est lié au fait que la construction d'une réflexion critique, d'une théorisation et d'une histoire de l'art chorégraphique en France n'en est qu'à ses balbutiements jusque dans les années 1990. Enfin, il est intéressant de constater que le contexte français nourrit de ce rapport à l'histoire, intégré par les artistes eux-mêmes dans leurs créations et largement alimenté théoriquement par le travail des chercheurs ces dernières années sur la nature de l'œuvre chorégraphique, donne le ton. Les CCN, tout comme un certain nombre de compagnies conventionnées, notamment par le biais de l'interface internet, tentent de rendre visible la pérennité de l'œuvre de leurs directeurs dans une pensée de traces et d'archives du travail artistique.

Face à ces constats, le projet du Musée de la danse contient l'institution et surpasse tout en décadant le lieu même de son objet et sujet : d'une part, le musée et d'autre part, la danse. Ainsi, il est en prise avec l'imprévisible dans le sens où, d'une part, il crée un écart avec le contexte de son existence et, d'autre part, il est empli, en son essence, de paradoxes qui le rendent réflexif.

Est créé un écart raisonnable, une tension vectorisée avec le contexte de ces années 2000 intéressées par l'histoire du champ et ses déclinaisons – de la reprise à la question fondamentale de ce qui fait œuvre dans le chorégraphique –, vectorisée aussi avec le format de l'institution du Centre chorégraphique national, et vectorisée, enfin, avec le projet proposé par l'artiste qui développe de multiples rhizomes réflexifs articulant des paradoxes potentialisant des moteurs de créativité. Le *Musée de la danse* se construit dans un écart entre les acceptions patrimoniales d'un musée de conservation, les nouvelles recherches muséales contemporaines et les musées d'artistes du XXe siècle. Il interroge ainsi le format même du musée tout en le confrontant à l'idée d'un musée du vivant, de l'éphémère, un musée du mouvement et du geste, entendus dans une acception élargie. Il renvoie de la sorte à une conception tout aussi élargie de la danse, du performatif, du geste, continuation autoréflexive des décadres du chorégraphique et du corps dansant entrepris dans l'élan performatif des années 1990-2000.

Ce projet ramène la potentialité du musée chorégraphique à son premier lieu : le corps même du danseur, celui qui possède, en lui, les traces sensibles des créations qui l'ont traversé et qu'il a traversées. Ce « lieu » vivant – contenant à la fois un espace physique, organique, intellectuel, émotionnel et imaginaire – est un espace muséal par excellence des œuvres qu'il a interprétées et/ou activées. Mais, si cette première vision du danseur le ramène à la mémoire d'un passé, ce « lieu vivant » peut tout aussi bien œuvrer dans le présent ou potentialiser des ouvrages pour le futur. Inéluctablement, cela intègre une reformulation des archétypes du musée confrontés à la pensée de la danse comme vivante et éphémère, contenue dans la mémoire,

jaillissant du ici et maintenant ou potentiellement en devenir. Le paradigme de la collection est souhaité sans politique d'acquisition, fantasmé, impossible – peut-on collectionner des gestes dansés éternellement vivants et sensibles ? La notion de répertoire qui, jusque-là, avait répondu à cette double nécessité de la définition de l'œuvre et de sa collection est nécessairement en prise avec cette proposition. Le paradigme de l'histoire et de l'archive, ramenant le musée à un lieu de collection récolée, conservée et inventoriée, est déplacé pour penser le musée comme un lieu de recherche et de découverte, plaçant le rapport à l'histoire en avant plutôt que dans le passé. Par ce mécanisme, le *Musée de la danse* expose les différents enjeux de prise et de reprise de l'histoire.

Ce projet, génétiquement modifié, procède d'un croisement contre-nature, entre l'archive et le vivant, l'exposition et l'effectuation, la conservation et la création, la reconstitution et la reprise réflexive. Il pousse plus avant la position autoréflexive entretenue par Boris Charmatz avec les lieux archétypes du champ chorégraphique – notamment la salle de théâtre et le studio de danse – conjuguée à la volonté affichée de se confronter à d'autres archétypes liés aux arts plastiques et au patrimoine. Inéluctablement, cela engage de nouvelles pensées et activations de l'articulation entre production, diffusion et réception de la pratique artistique.

Le titre du lieu et du concept – car il ne faudrait pas s'y tromper c'est un musée du sensible et de l'espace imaginaire avant même d'être un musée physique – et les outils et formats textuels d'annonce de ce lieu – un manifeste et dix commandements¹⁰ – sont exemplaires dans les moyens de communication générant, par eux-mêmes, un effet de projection, une dimension fantasmatique du projet en construction. En effet, il n'a jamais été pensé comme un musée prêt à ouvrir ses portes pour exposer son contenu mais la force du projet réside dans l'état même de confusion qu'engendre ce croisement contre-nature : c'est un musée *in progress* dont le cœur est la possibilité même ou l'impossibilité de son existence. Ce musée existe avant tout dans sa mise en construction et en questionnement.

Le format du manifeste – très prégnant à certains moments de l'histoire, notamment dans l'affirmation à défendre des postures réactives face à un système ou à une pensée établie comme le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer – est utilisé ici pour affirmer un projet en perpétuel construction – et déconstruction – au sein d'une institution. Ce manifeste, accompagné de dix commandements – *un micro-musée, un musée d'artiste, un musée excentrique, un musée incorporé, un musée provoquant, un musée transgressif, un musée perméable, un musée aux temporalités complexes, un musée coopératif, un musée immédiat* – n'est pas sans rappeler le *Manifeste du chorégraphe* écrit en 1935 par Serge Lifar dans son désir de refonte de la place du chorégraphe et de rénovation de l'Opéra de Paris !

Ainsi, le *Musée de la danse* joue de l'écart, crée de multiples rhizomes tout en intégrant les questionnements et recherches qui agitent le champ artistique aujourd'hui, sans tentative de tenue scientifique, sans analyse en amont des processus historiques activés par le projet dans sa globalité et dans chacun des projets qu'il active lui-même. Il génère une forme de mobilité à partir de choix génériques enclins à l'immobilisme. *A contrario*, le manifeste et les 10

¹⁰ Les références au format du « manifeste » et à des « commandements », au nombre de dix, ne sont pas fortuits et, par effet de prises, ramènent évidemment à des implications citationnelles jouant de l'écart voire du détournement.

commandements sont le cœur d'une stimulation, un générateur d'émulation aux potentiels ouverts. Et c'est bien dans ces lieux d'écarts que se situe cet imprévisible polymorphe et protéiforme. Cette mobilité tout aussi géographique que mentale génère alors des transferts de valeurs et d'échelles en perpétuel renouvellement, une forme de nomadisme de l'écart à différents degrés d'imprévisibilité.