



HAL
open science

Du quotidien. Une impasse critique

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. Du quotidien. Une impasse critique. Gestes à l'oeuvre, de l'Incidence éditions, 86-97 [nouvelle édition augmentée 2015, p. 83-89], 2008, 978-2-918193-00-5. hal-00789159

HAL Id: hal-00789159

<https://univ-paris8.hal.science/hal-00789159>

Submitted on 16 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU QUO TIDIEN

Julie PERRIN
avec la complicité
de Gaëlle BOURGES

UNE IMPASSE
CRITIQUE

Article paru dans
Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de
l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-
97.

DU QUOTIDIEN

Julie PERRIN

UNE IMPASSE CRITIQUE

Article paru dans
Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de
l'Incidences éditions, Paris, 2008, p. 86-
97.

« The ordinary is in a sense invisible, because it's ordinary. »
Steve Paxton, in *Pastforward*, film de 2001, Baryshnykov production.

Le chercheur en danse est régulièrement confronté à la question du geste quotidien : des gestes familiers ou apparemment ordinaires s'insinuent dans la chorégraphie, jusqu'à parfois en constituer la matière principale. Le public exprime souvent, en retour, un certain agacement, un malaise face à ce geste présenté comme danse, qu'il juge au contraire étranger au champ chorégraphique. Les débats publics¹ organisés par les structures culturelles témoignent en effet de questionnements vifs relatifs à la définition de l'art chorégraphique : qu'est-ce que la danse ? Tout peut-il être danse ? Il ne suffit pas de rappeler que les œuvres de Nijinski en leur temps, celles de Cunningham à ses débuts, ont été accusées de ne pas être de la danse, pour apaiser les inquiétudes et orienter le débat vers des interrogations plus fructueuses. Il faudrait plutôt parvenir à formuler ces attentes déçues et ces connivences qui fondent la relation de l'art contemporain à son public. Lorsque l'enjeu de l'art n'est pas de divertir, l'œuvre prend le risque de déranger ou de déplaire.

Qu'attend-on de l'art chorégraphique ? Quelle est l'idée de la danse que l'on s'est forgée plus ou moins consciemment ? Est-on capable de la remettre en cause ? Jusqu'où peut aller notre étonnement ? La déception suscitée par certaines œuvres révèle en creux ces attentes informulées que les artistes travaillent souvent à déjouer, à surprendre. Mais surtout, la déception ou la surprise provoquées sont à la mesure de l'évolution de la recherche et des préoccupations des chorégraphes. Comprendre la nature de leurs démarches nécessite une curiosité, un appétit. Percevoir le déplacement des enjeux exige de retarder tout jugement hâtif et peut-être de se défaire de certains de nos présupposés. Les débats houleux concernant ces œuvres déceptives reposent en grande partie sur la nature du geste dansé : le danseur présent sur le

¹ Cet article est le prolongement d'une conférence menée avec Gaëlle Bourges à l'intention du public du théâtre de la Cité internationale à Paris, dans le cadre du cycle de conférences intitulé « L'histoire à l'œuvre », en collaboration avec les enseignants du département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis, 2005-2006.

plateau ne ressemble plus à l'image que l'on se fait du danseur, le mouvement qu'il effectue ne correspond plus à l'idée que l'on avait de la danse. Au cœur du débat, le terme de quotidien surgit. Comment penser la nature de ce geste dansé désigné comme quotidien ? Aborder de front cette question est une façon de déplacer le malaise produit par certaines œuvres et de proposer une accroche à l'intérieur d'un débat plus vaste (qu'est-ce que la danse ?). Mais le geste quotidien constitue-t-il une vraie question ?

Dans l'histoire de la danse moderne occidentale, la référence à un corps dit « quotidien » (on parle aussi de corps naturel ou ordinaire) apparaît régulièrement. Au début du 20^e siècle, il s'agit de désigner l'émergence d'une recherche autour de gestes qui n'appartenaient pas au registre habituel du mouvement dansé. Des artistes comme Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey ou Mary Wigman tiraient de l'observation de l'être humain dans ses activités ordinaires (la marche, le salut, l'adresse à autrui...) des exercices et des recherches pour leur art. La pratique du « quotidien » apparaît très explicitement dans les années 1960 et 1970 américaines. Yvonne Rainer parle ainsi de « *pedestrian movement*² » – mouvement piéton ou ordinaire. À une période où l'art revendique son inscription dans la vie, les danseurs explorent le geste ordinaire (Anna Halprin, Steve Paxton, Lucinda Childs...). On voit aujourd'hui sur la scène contemporaine européenne (Jérôme Bel, Claudia Triozzi, Marco Berrettini...) des démarches qui font place au geste quotidien (et se revendiquent d'ailleurs, pour certaines, des avant-gardes américaines).

Il ne s'agit pas ici de prétendre régler en quelques lignes l'aventure du geste quotidien en danse. Nous voudrions au contraire souligner l'ampleur d'un tel sujet, voire l'impasse dans laquelle il nous plonge : faire l'histoire du geste quotidien sur les scènes chorégraphiques relève d'un programme de recherche ambitieux et de longue haleine³. Le quotidien n'est pas un concept, mais un terme qui renvoie à des pratiques artistiques très différentes au cours du 20^e siècle. Derrière le terme « quotidien », on s'est trop vite contenté de ranger des pratiques hétéroclites, au détriment d'une analyse plus fine de leur singularité. L'usage de ce terme relève sans doute d'une facilité, alors même qu'il s'est vidé peu à peu de son sens et de sa pertinence. Nous ne pouvons dès lors que faire état d'une série d'interrogations que cette notion suscite.

Quotidien versus virtuosité ?

La réflexion peut prendre appui sur différents exemples qui permettent d'articuler la notion de quotidien à celle de virtuosité. Ce premier couple antinomique – quotidien versus virtuosité – semble particulièrement opérant dans les discours sur la danse ou dans les attentes à son égard. Une première série d'exemples rassemble Dominique Mercy excellant dans des figures classiques et prenant à parti le public avide de virtuosité dans *Nelken* (1982) de Pina Bausch, la délicate Anna Pavlova dans *La Mort du cygne* de Fokine (1907, filmé probablement en 1924), *L'après-midi d'un faune* (1912) de Nijinski interprété par l'opéra national de Paris en 1991 avec Charles Jude et Marie-Claude Pietragalla, *Trio A* de Yvonne Rainer (1966, filmé en 1978), *Fall after Newton : Magnesium* (1987), film sur Steve Paxton et le dance contact improvisation, enfin, la très athlétique et musculeuse Louise Lecavalier pour la compagnie La La La Human Steps – Edouard

² Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Battcock Gregory, *Minimal Art : A critical Anthology*, New York : E.P. Dutton, 1968, pp. 263-273. Voir également Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, New York, 1974.

³ Voir Barbara Formis, thèse de doctorat de Philosophie, *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, direction : Anne Moeglin-Delcroix, U.F.R. de Philosophie, Univ. Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2007, 599 pages.

Lock en 1986. Une seconde série d'extraits réunit : *Parades and changes* (1965) de Anna Halprin, *Leaning duet* (1970) de Trisha Brown, *Trio A* (1966), dansé par Yvonne Rainer, un danseur classique, une danseuse contemporaine et un non-danseur, les fernands d'Odile Duboc dans *Trois regards intérieurs* (1993), *Night stand* (2004) de Lisa Nelson et Steve Paxton, Jo Ann Endicott dans *Walzer* (1982) de Pina Bausch, Frédéric Séguette dans *Shirtologie* (1997) de Jérôme Bel et enfin *Projet* (2003) de Xavier Le Roy. Ces exemples offrent une diversité de formes de quotidienneté et de virtuosité. Ils proposent ainsi de désamorcer d'emblée une définition univoque des termes. Il s'agit enfin de donner une perspective historique au débat.

La présence des mêmes chorégraphes, voire des mêmes pièces, dans la série 1 et 2 signalent l'aporie à laquelle conduit une pensée binaire : il est selon nous évident que ni la virtuosité, ni le quotidien ne sont des termes pertinents pour aborder les œuvres chorégraphiques. Tenter de décrire la nature du geste dansé à l'intérieur de ces œuvres en usant de ces catégories relève de l'impossible. L'opposition entre les deux termes devra s'annuler pour donner lieu à des catégories qui tiennent de l'oxymore : un « quotidien héroïque » pour *Walzer* de Pina Bausch. Des « virtuosités discrètes » qui se déclinent en une sorte de « faux naturel » dans *Parades and changes* d'Anna Halprin présentant des séquences d'habillage ou déshabillage des danseurs. En de « faux mouvements piétons » dans le solo d'Yvonne Rainer : la danseuse est en réalité engagée dans une action aux coordinations complexes et sans aucun arrêt ni accent, autrement dit une posture bien éloignée de celle du piéton ordinaire. Ou encore en un « faux vrai quotidien » pour les danseurs d'Odile Duboc se mêlant aux gestes, rythmes et trajectoires de la foule urbaine au risque de ne plus être repérés. Xavier Le Roy ou Jérôme Bel proposent quant à eux ce que l'on pourrait nommer une « virtuosité invisible », Frédéric Séguette se présentant par exemple sur le plateau comme « anti-vrai danseur » : il dissimule sa technique, présente un corps non glorieux, avachi et nonchalant, chante faux... mais il révèle pourtant une virtuosité dans la maîtrise du temps de son geste, dans le contrôle de l'attention du public, dans sa capacité à produire des images...

Il apparaît donc que la notion de virtuosité, pas plus que celle de quotidien, ne parviennent à décrire la nature de ces gestes. Ce sont des notions trop relatives et trop mouvantes pour être exactes. Les termes « virtuose » et « quotidien » opèrent comme un écran - un cache - à la description du geste et de l'effet complexe qu'il produit sur le public.

Chacune des notions véhiculent pourtant une connotation particulière, un jugement de valeur. Elles circonscrivent un territoire, quasiment un genre. Malgré l'aporie suscitée par les termes du débat, il apparaît que ce schéma de pensée demeure fortement opérant dans le champ chorégraphique, sans que les danseurs ou les spectateurs osent toujours se l'avouer. N'attendons-nous pas du danseur un engagement démonstratif, une technique irréprochable, une virtuosité impressionnante ? Dominique Mercy qui harangue le public se vantant de pouvoir faire un grand jeté, tourne en dérision les défis que les danseurs se lancent à eux-mêmes comme les attentes du public, mais il n'en provoque pas moins les applaudissements... Avancer une réflexion par rapport à ce couple geste virtuose / geste quotidien est donc une façon d'interroger les ressorts tacites d'une déception face aux œuvres. La virtuosité apparaît comme la face lumineuse d'un couple antinomique, où le quotidien aurait le mauvais rôle.

« Virtuosité » est un terme laudatif et conserve, de son étymologie, une connotation de moralité. Il faut rappeler que « virtuosité » est dérivée du latin « virtus » : « qualité faisant la valeur de l'homme, mérite exceptionnel, perfection morale, énergie, bravoure ». Le mot « virtuosité » apparaît en 1857 et vient de l'italien « *virtuoso* » (1640). Il désigne une personne extrêmement douée, puis au 18^e siècle, un musicien doué d'une technique brillante, pour enfin qualifier toute personne extrêmement habile dont le métier,

la technique sont supérieurs. Le terme continue d'être employé très fréquemment dans le domaine de la musique, notamment dans le titre des manuels d'enseignement. On le rencontre aujourd'hui moins dans le champ de la danse contemporaine (peu dans la critique, rarement chez les chorégraphes), bien que les valeurs qui lui sont associées continuent d'être déterminantes dans notre relation à l'œuvre. La virtuosité s'est longtemps définie à l'aune du canon esthétique issu de la danse classique. Si les techniques de la danse contemporaine sont autres, s'est-on pour autant défait des effets attendus du geste sur le public ? Les œuvres contemporaines visibles aujourd'hui ont-elles délaissé les critères de la virtuosité ?

Quotidien versus technique ?

Ces critères sont fortement liés à la notion de technique. Le virtuose, nous rappelle Vladimir Jankélévitch, est doué d'une « technique brillante ». Dans son livre *Liszt et la Rhapsodie, Essai sur la virtuosité*⁴, l'auteur développe une approche à la fois critique et admirative de la virtuosité en musique et propose d'en définir certaines des caractéristiques. Le virtuose incarne la « difficulté vaincue » : il a la capacité de faire plus que l'homme ordinaire, il possède un « sur-pouvoir », fruit de l'immense labeur et des efforts endurés. Les applaudissements immédiats et quasi réflexes face à la prouesse sont la consécration de son travail. Le virtuose est l'homme de « la foule éblouie » : sa virtuosité ostentatoire par essence est une manière de faire, pas un genre esthétique particulier. Il n'y a pas de virtuosité ignorée, mais un triomphe, une reconnaissance immédiate de la performance et sa célébration en tous lieux. La virtuosité est comme l'art de conquérir les cœurs, le virtuose est un séducteur. Il suscite « l'identification au héros » : la foule s'identifie à sa bravoure, à son courage. Il dépasse les limites du possible, celle du spectateur ou de l'homme « ordinaire ». Le virtuose est adulé par son public. Car il atteint « la voie des records » : dans le dépassement de soi, le corps du virtuose est mis à l'épreuve. Le geste est rapide, tendu, saccadé. Il y a maîtrise technique et performance physique, goût du risque, de la dépense sans compter. L'effort est rendu visible. On peut donc en déduire que la virtuosité est liée à un certain usage du corps impliquant vitesse, dépense, accentuation. Jankélévitch fait également l'éloge du « délié des doigts » pour les musiciens. L'habileté de l'articulation dite « civilisée » est opposée à la main inarticulée et « primitive » ou « barbare » que l'on trouve dans le poing fermé.... Il est difficile de cautionner Jankélévitch sur ce point, mais intéressant de constater la persistance de ces raisonnements : la critique a pu parler de « beauté barbare » pour désigner le travail de La La La Human steps. Or Edouard Lock joue justement sur deux registres : sur l'articulé (un jeu de jambes rapide issu du classique) et sur une esthétique rock, un corps nouveau, vif, tendu et resserré comme un coup de poing. Il est inversement intéressant de constater la difficulté que nous avons effectivement à regarder certaines danses : peut-on parvenir à voir des corps non articulés, des danses informes, des masses compactes ? Quelle gêne procure la lenteur ou le continuum du mouvement ?

Autrement dit, si le spectateur de danse contemporaine a élargi sa définition de la technique et modifié ses attentes, il semble pourtant continuer à s'attacher à certains signes de reconnaissance que portait déjà le ballet classique. Les critères de la virtuosité énoncés par Jankélévitch pour des œuvres classiques (que dirait-il des improvisateurs de musique jazz ?) sont encore à l'œuvre dans nombre de pièces contemporaines. La danse moderne a pourtant défendu une autre idée de la technique affirmant que chaque esthétique nécessite l'invention d'une pratique. Les artistes modernes ont ainsi bouleversé le rapport à la technique en inventant autant de pratiques que de projets de danse. Leurs pratiques ont néanmoins donné lieu à

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la Rhapsodie. 1. Essai sur la virtuosité*, Paris : Plon, 1989.

des techniques qui portent leur nom (technique Graham, technique Humphrey...), devenant de nouveaux repères reconnus. Car le développement d'une esthétique propre et l'élaboration d'un langage nécessitent la formation du danseur, un entraînement spécifique, la transmission d'un savoir. D'une façon comparable, la danse européenne des années 1980 a produit des formes aujourd'hui reconnaissables et repérables, peu à peu assimilées à la référence en matière de technique et de définition du champ chorégraphique. Ces pratiques du corps (Pina Bausch, Anne-Teresa de Keersmaeker, Catherine Diverrès...) provoquent aussi éblouissement de la foule, admiration pour la prouesse, la vitesse, la maîtrise... Est virtuose celui qui maîtrise une technique sinon nommable, du moins reconnaissable.

Le rejet provoqué par certaines esthétiques renvoie alors la difficulté face à laquelle certaines propositions nous laissent. Certaines pratiques reposent aujourd'hui sur une autre idée du corps en mouvement. Ces savoir-faire sont-ils pour autant moins virtuoses, moins admirables ? Sommes-nous capables d'être les spectateurs de ces savoir-faire non répertoriés ? Comme la virtuosité, la technique est toujours relative à un champ. Dès lors que l'on ne peut plus reconnaître des techniques – ces danseurs se sont inventés dans d'autres territoires –, faut-il pour autant dénigrer ce geste offert ? Quand bien même le mouvement semblerait flirter avec un geste « ordinaire », il semble bien hasardeux de le classer parmi les gestes « quotidiens ». Derrière l'apparence du quotidien, il y a des projets esthétiques extrêmement divers et des techniques singulières. Cette diversité exige de la critique de nouvelles inventions. Il ne s'agit pas seulement de faire tomber les catégories, il resterait à en inventer de nouvelles.

Quotidien versus visibilité ?

Il y aurait donc une virtuosité et une technique du geste dit « quotidien » sur les plateaux, une technique néanmoins difficile à percevoir et à identifier si l'on ne parvient pas à modifier le filtre à partir duquel on juge une œuvre. Ne faut-il pas apprendre à regarder autrement ? La difficulté réside dans le fait qu'on a trop vite fait d'assigner les propositions à cette prétendue catégorie du « quotidien ». Or le quotidien est justement défini par une sorte de « fausse évidence ». Bruce Bégout, dans *La Découverte du quotidien*⁵, analyse comment le quotidien est rendu invisible parce qu'il est recouvert par cette fausse évidence qu'on lui accorde, par sa visibilité trop ordinaire. Pour le philosophe, le quotidien est un processus qui rend familier tout ce qui se produit dans nos vies, qui domestique les incidents, les accidents rendant ainsi vivables nos existences et notre inquiétude face au monde. Tout prend alors un caractère ordinaire et familier. C'est un processus invisible d'assimilation, de « domestication » de l'étrangeté. On peut avancer, à partir de l'analyse de Bruce Bégout, que le quotidien élimine notre curiosité, puisqu'il rend anodin ce qui nous entoure.

Il y a donc un hiatus tant à exposer le quotidien sur scène qu'à définir le geste du danseur comme quotidien. Ce geste est donné à voir alors que le quotidien tend à l'invisibilité. Si les artistes attirent l'attention sur ces gestes simples (s'asseoir, marcher, boire un verre...), c'est pourtant bien dans le but de les présenter au public. Parviendra-t-on à les reconsidérer ? Comment accepter de voir ce que l'on a appris à ne pas regarder dans notre vie quotidienne ?

Il semblerait qu'aujourd'hui l'assignation au « quotidien » opère de façon paradoxale et douteuse : elle autorise d'une part à classer des propositions inclassables, indéfinissables, autrement dit à se défaire de l'embarras dans lequel leur étrangeté nous laisse. Taxer de « quotidien », c'est classer l'affaire et rendre invisible, inoffensif, l'acte artistique. Alors même que certains projets chorégraphiques ne s'intéressent pas

⁵ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris : Allia, « petite collection », 2005.

au quotidien, on les rapporte à lui, faute de parvenir à définir la nature du geste dansé qu'ils convoquent. Mais l'assignation au « quotidien » est d'autre part devenue un moyen pour désigner un certain nombre de signes reconnaissables. Sous le terme on range aussi, en réalité, des pratiques qui ont conduit à la fabrication d'un quotidien scénique. Danseurs en baskets, postures non glorieuses, corps nonchalants, activités simples (fumer, discuter, se gratter...) constituent des signes du quotidien. Ces codes d'une certaine présence scénique sont parfois fort éloignés de la réalité du quotidien que nous vivons ; ils ne sont pas la simple traduction d'une observation de la société contemporaine mais relèvent d'une certaine mise en scène du corps. Ils constituent donc une sorte d'invention du quotidien. Y aurait-il alors des codes chorégraphiques du quotidien qui feraient du « quotidien » une catégorie esthétique ? Pas véritablement. Car ces signes ont évolué au cours de l'histoire et le terme « quotidien » camoufle cette évolution. La corporéité des interprètes d'Anna Halprin (très tenue, à la rythmique très régulée et continue) n'a rien à voir avec celle présente dans les pièces de Jérôme Bel (Frédéric Séguette en attente, le corps avachi).

De même que le quotidien est une notion labile par définition, la fabrique du quotidien sur scène prend des tournures différentes à chaque époque. Il faut rappeler qu'étymologiquement, « quotidien » vient du latin « quotidie » qui désigne « ce qui arrive tous les jours » et par extension, « ce qui se répète, est ordinaire et banal ». Le quotidien n'existe donc que relativement à un contexte précis ; c'est bien une construction culturelle, historique, sociale (voir Marcel Mauss, Michel De Certeau...). Le « quotidien chorégraphique » a lui aussi ses particularités historiques et culturelles. Assigner un geste à une catégorie douteuse parce que trop labile, ce n'est pas identifier. Une fois cette assignation faite, parvient-on encore à regarder ? Peut-on interroger l'évidence ?

Alors même que ces questions pourraient s'adresser tout autant aux gestes taxés de virtuoses, il est étonnant de constater que le public ne se plaint pas de la présence du virtuose sur les plateaux et semble toujours parvenir à la regarder⁶. Est-ce pour autant l'interroger ? Le virtuose, par définition, fascine et fait baisser les armes. Pourquoi un spectateur qui aurait repéré quelques traits représentatifs du quotidien à une époque donnée s'en agace-t-il ? Si le corps quotidien est devenu une nouvelle doxa et ne surprend plus certains, pourquoi lasse-t-il plus vite que la virtuosité ? Pourquoi ne veut-on pas y reconnaître une technique du corps alors qu'on y décèle les codes suffisants ? La reconnaissance s'accompagne ici d'un rejet. Ce n'est pas tant que l'on ne veuille pas s'identifier à l'ordinaire, mais plutôt qu'on ne parvient pas à dompter les effets de ces pratiques. Le terme « quotidien » qu'on leur applique n'est qu'un pis-aller. Il échoue à apaiser les inquiétudes et les questionnements soulevés par les artistes.

Julie PERRIN

Avec la complicité de Gaëlle BOURGES

Pour citer cet article :

Julie Perrin, « Du quotidien. Une impasse critique », in Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr*

⁶ On note néanmoins une acception péjorative du terme : dans l'expression « c'est de la virtuosité pure ! », on dénigre un manque de profondeur... mais on réitère également une séparation problématique entre l'âme et le corps. Noverre dénonce ainsi la technique brillante mais froide et inexpressive de l'homme-machine et défend l'idée que la danse doit exprimer les mouvements de l'âme. « Les pas, l'aisance et le brillant de leur enchaînement, l'aplomb, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements et que le sentiment et l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir et de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme-machine, je rends justice à sa force, son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation » (Lettre 2) in Noverre, *Lettres sur la danse*, éditions Ramsay, Paris, 1978 (1ère éd. 1760), p. 107-108.