

De la création chorégraphique

Michel Bernard

4. Mais on sait aussi que le texte n'est pas seulement générateur d'images, de significations, de sensations et d'affects. Il est également et simultanément, par son seul agencement linguistique et discursif, producteur immanent de forces. Ainsi, à côté ou par-delà ces trois types d'approche de la textualité, il existe un quatrième mode éventuel de lecture que j'appelle pragmatique, parce que focalisé sur la dynamique du pouvoir linguistique et discursif, la capacité d'action sur le lecteur qui découle de la seule structure grammaticale, logique et rhétorique de l'œuvre lue. Autrement dit, l'attention du chorégraphe-lecteur est ici comme aimantée, captivée et capturée non par le contenu signifiant et imageant et la forme esthétique de l'énoncé, mais par l'acte même d'énonciation comme dispositif performatif de sa production, tel que l'ont évoqué John L. Austin, John Searle, Oswald Ducrot et tous les théoriciens contemporains de la pragmatique linguistique.⁵ Dans ce cas, le chorégraphe s'attache non pas nécessairement à reproduire ou mimer le mouvement de ce processus d'énonciation tel que sa lecture l'appréhende, mais plutôt à produire à partir de lui une configuration de séquences motrices, de postures, d'attitudes, de déplacements, de pas et de rythmes qui déploie et décharge ce pouvoir « actantiel » en le modulant par un double jeu subtil d'harmonie et de contrepoint. L'intention chorégraphique vise ici à exploiter l'impact de la stratégie discursive d'un texte sur la sensorialité, la motricité, l'affectivité et, plus généralement, la conscience du spectateur. Il s'agit là sans doute d'une lecture originale qui, à la différence des trois précédentes, sollicite a priori plus directement ce qui appartient en propre au danseur : son désir et surtout son pouvoir aiguisé de mouvement. Mais, en raison peut-être de la complexité technique de cette approche de la textualité ou tout simplement de l'ignorance de son existence, les chorégraphes ne semblent pas, à ma connaissance, l'avoir pratiquée.

5. Il existe un autre mode de lecture, sans doute plus méconnu encore par ces mêmes artistes, et qui paraît toutefois répondre davantage à la spécificité de la visée chorégraphique ainsi qu'à l'expérience de la corporalité dansante. Elle nous est proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*⁶ où ils nous décrivent un nouveau modèle d'approche de tous les phénomènes matériels et vivants : celui du rhizome. Il convient, en effet, selon eux, d'envisager l'ensemble du monde perçu naturel et culturel, minéral, végétal, animal et humain comme une multiplicité connectée, hétérogène et

a-signifiante, en devenir perpétuel, analogue aux ramifications latérales ou circulaires de ces tiges souterraines qu'on appelle en botanique « rhizomes ». En d'autres termes, ce qu'on croit être le réel se réduit à un agencement instable, hybride et, disent ces auteurs, « machinique » de flux multidirectionnels d'intensités multiples.

Ainsi, les textes ne sont plus, dans cette optique, que « des agencements d'énonciation » de ces intensités à la fois matérielles, sémiotiques et collectives et par là des processus ininterrompus « de variation, expansion, conquête, capture, piqûre ». Cette lecture rhizomatique ou machinique est donc purement sensorielle, matérielle, intensive et combinatoire : le lecteur se focalise sur les branchements de la multiplicité hétérogène des éléments matériels du langage, sur l'agencement variable de leur intensité indépendamment de leur contenu signifié et des normes logiques, esthétiques et éthiques de la culture à laquelle appartient le texte. « Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement de flux d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité ou, au contraire, de précipitation et de rupture... Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement machinique. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable. » Par conséquent, ajoutent-ils, « on ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quel corps sans organes il fait lui-même converger le sien. Un livre n'existe que par le dehors et au dehors ». Autrement dit, il convient désormais de ne plus s'attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais de l'appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, « un continuum de variation » d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des « gestes », comme si la corporéité et le langage formaient précisément « une même ligne de variation dans le même continuum ».

Dès lors, le texte peut être lu comme un mouvement ininterrompu analogue à celui de la danse : « chaque énoncé, note Guattari dans *L'inconscient machinique*⁷ ; signifiant cristallise une danse muette d'intensités se jouant à la fois sur le corps social et sur le corps individuel ». En effet, dans cette optique, chaque constituant de la phrase (le lexème ou, à la limite, le phonème, pour le linguiste) est une variable non signifiante et purement intensive qui fait tendre la langue « vers un en deçà ou un au-delà de la langue » et par là

entraîne sa « déterritorialisation » dans la dynamique proprement corporelle : pour Deleuze et Guattari, elle joue le rôle de « tenseur ».

Ainsi, à la manière du transfert sériel du mouvement dansé dans la *Spanish Dance* de Trisha Brown, « le tenseur opère une sorte de transitivisation de la phrase et fait que le dernier terme réagit sur le précédent, remontant toute la chaîne. Il assure un traitement intensif et chromatique de la langue ». En ce sens, la simple conjonction de coordination « et », si fréquente dans toute énonciation, devient le tenseur exemplaire en tant qu'expression typique de toutes les conjonctions possibles qu'il met « en variation continue ». Il ne fait, au fond, que souligner davantage et rendre plus sensible la conversion, par ce type de lecture, de toutes les catégories linguistiques en variables pragmatiques ou intensives prêtes aux multiples fantaisies des agencements d'énonciation du discours. En d'autres termes, ce mode rhizomatique ou machinique de lecture textuelle opère, par son jeu de « chromatisme généralisé » des tenseurs, un travail analogue à celui de la composition chorégraphique des variations du mouvement dansé, c'est-à-dire des évolutions motrices, gestuelles, posturales et expressives des danseurs dans l'espace scénique et la durée du spectacle. On comprend donc qu'à mes yeux, cette lecture soit éminemment et proprement chorégraphique.

Et elle l'est d'autant plus que le regard du danseur et *a fortiori* du chorégraphe n'est pas un regard comme les autres : il se singularise et s'enrichit grâce au mécanisme chiasmatique intrasensoriel et intersensoriel de toutes les interférences et les apports diversifiés d'une expérience kinesthésique exceptionnelle. Regarder, pour lui, c'est toujours simultanément se mouvoir fictivement et, par là, solliciter une tactilité et une écoute imaginaires qui, à la fois, animent, caressent et temporalisent virtuellement et à distance toute chose. La lecture, dès lors, ne peut pas ne pas être le simulacre d'une danse continuée qui épouse les variations plurielles et ludiques de celles offertes par l'agencement pragmatique des tenseurs du texte lu.

En somme, il y a une modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice qu'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. Pourquoi ne pas exploiter le privilège, la richesse et la singularité d'une telle expérience et ne pas tenter l'aventure de cette approche exclusivement chorégraphique de la textualité? Le poète, en tout cas, semble nous y inviter : « La lecture véritable, écrit Roberto Juarroz ⁸, surpasse le texte qui est lu, brise

ses marges, va plus loin. Le texte est un support presque miraculeux pour que la lecture instaure un monde nouveau. »

ANNEXE:

VERS LA DOUBLE IMPLOSION SIMULTANÉE DE LA DANSE ET DU TEXTE OU LE DÉPLACEMENT RADICAL DUNE PROBLÉMATIQUE ⁹

Poursuivant cinq ans plus tard ma réflexion, je dois avouer que je ne puis aujourd'hui me contenter des limites de cette problématique que le contexte historique tout autant que l'analyse philosophique et esthétique m'incitent maintenant, au contraire, à déplacer et radicaliser. En effet, si je reprends l'intitulé même de ce colloque : « La danse et le texte », je serais tenté de dire d'une façon quelque peu provocatrice : un tel problème a-t-il encore un sens à l'aube du XXI^e, siècle, puisque, d'une part, la danse semble, pour certains, ne plus vouloir être la danse et que, d'autre part, le texte ne cesse de se déconstruire non seulement dans la pluralité de ses niveaux, mais aussi plus radicalement dans l'instabilité et les alea de sa production ? Question qui paraîtra, certes, saugrenue, inopportune et stérile aux yeux du plus grand nombre pour qui la danse demeure encore un art du spectacle officiellement reconnu, institutionnalisé et historicisé, tout comme le texte, parallèlement, reste une réalité linguistique en soi comme produit d'une écriture et d'une intentionnalité spécifiques : n'est-il pas évident, dira-t-on, par ailleurs, que la littérature sous toutes ses formes, dans tous ses genres et registres, constitue toujours et même de plus en plus une source d'inspiration, un support, un matériau ou même un interlocuteur privilégié dans la création des spectacles chorégraphiques actuels ?

Et pourtant, à y bien regarder, une telle évidence paraît sujette à caution ou, plus exactement, appelle une interrogation plus approfondie. En effet, si l'on prend désormais en compte à la fois l'évolution de la perception de cet art par les artistes eux-mêmes, le changement de leur finalité créatrice et, conjointement, leur mode d'appréhension de cette textualité, on constate bien vite que, par-delà les multiples artifices de composition et d'aménagement scénique des spectacles, la problématique classique de leur relation comme deux entités distinctes et autonomes n'a plus lieu d'être.

Ainsi, tout d'abord en ce qui concerne la danse, on sait que plusieurs chorégraphes et danseurs non seulement n'hésitent pas à dénoncer les modalités de son institutionnalisation politique et culturelle avec le jeu pervers des mécanismes de son népotisme, de ses critères d'évaluation et de son processus de formation, mais encore plus fondamentalement ne

craignent pas de remettre en cause le statut esthétique de cet art avec son exigence de composition en tant que création d'une œuvre une et identifiable pour un public, sa normativité explicite ou implicite comme système cohérent ou homogène de corporéité et, par là, sa dichotomie entre écriture et interprétation et, d'une façon générale, son impératif de lisibilité et visibilité (à titre d'illustration, je vous renvoie à l'interview de Boris Charmatz par Laurence Louppe dans le n°252 d'*Art Press* de décembre 1999). Dès lors, ces artistes invitent à revenir à une exploration indéfinie des états de corps dans «l'hétérogénéité de leur présence » comme « lieu de flottement » et « mode d'être-ensemble » : plutôt que chorégraphes ou danseurs, ils revendiquent le nom de « meneur de jeu » et se font les aventuriers lucides et obstinés des expériences communautaires des sensations et des mouvements les plus ordinaires et les plus aléatoires.

Ils rejoignent ainsi la tendance qui anime simultanément tout le théâtre contemporain qui, notons-le, expérimente le passage à l'illimité, au déplacement et non à l'effacement des frontières, à la tension immanente à la sensation et non à une simple transversalité interartistique. Autrement dit, dans cette optique, le concept de danse perd ses repères normatifs et institutionnels traditionnels pour renouer avec le noyau sensoriel et moteur qui alimente la dynamique foncière de toutes les pratiques artistiques de la corporéité.

Un tel ressourcement n'est pas un hasard : il obéit au même processus qui travaille et déconstruit le texte lui-même comme objet et instrument privilégié du théâtre. Celui-ci découvre, en effet, que ce matériau n'est pas une réalité en soi comme énoncé signifiant avec sa structure rhétorique propre et sa valeur stylistique consacrée par la reconnaissance sociale et institutionnelle et, au premier chef, l'écoute favorable ou admirative d'un public dans le lieu du spectacle, mais bien plus radicalement un *acte corporel dénonciation*, c'est-à-dire la production matérielle de simulacres scripturaires appelés à devenir phoniques et résonner par le jeu de profération vocale de la parole. Autrement dit, le texte perd lui aussi désormais le privilège de son unité, de sa permanence, de sa valeur intrinsèque et même de sa prééminence culturelle comme « œuvre » : c'est ce que nous montrent, par exemple, d'une part, les expériences de Carmelo Bene qui renie le pouvoir de l'écriture dramatique au profit d'une matérialité textuelle comme « machine actoriale » fort bien analysée par Deleuze ¹⁰ ; d'autre part, Bob Wilson qui n'use du texte que comme matériau sonore s'articulant d'une façon rythmique avec les jeux de lumière, les déplacements, les postures, les gestes et les expressions des acteurs ; ou aussi encore Claude Régy qui essaie de retrouver derrière l'écriture « la parole instinctive » qui, selon une formule d'Henri Meschonnic, «donne à voir l'invisible, à entendre l'inaudible», bref qui tente de dégager, par-delà l'écran des mots, «la force de l'absence». En fait, on pourrait dire que la littérature

contemporaine elle-même, dans sa pointe extrême, est constamment hantée par ce souci de dépasser et transgresser la réalité apparente et sécurisante de la face écrite du texte pour tenter de discerner en son sein et ses profondeurs la dynamique inquiétante et imprévisible de ce qu'Armand Gatti appelle «la parole errante», «la parole en train de se faire», qui révèle ou dévoile, ajoute-t-il, « l'autre dimension, celle du possible¹¹ ».

En somme, paradoxalement, la littérature et les arts du spectacle s'accomplissent non avec, dans et par le texte, mais par sa déconstruction radicale, c'est-à-dire la restitution de l'ambivalence, de l'instabilité et de la contingence de son processus de production. Les exemples abondent qui montrent que quelles que soient la personnalité, l'histoire et la formation des artistes, la création contemporaine la plus riche et la plus authentique tend non à associer arbitrairement et d'une façon extrinsèque la danse comme système de composition chorégraphique autonome et le texte comme configuration scripturaire signifiante, originale et antécédente, mais à faire émerger la force de leur *double implosion simultanée* dans le sens que Jean Baudrillard¹² donne à ce mot : je rappelle, en effet, qu'à ses yeux, « l'implosion s'oppose à la subversion » dans la mesure où, contrairement à celle-ci qui procède toujours de « la violence explosive » résultant de l'extension d'un système, « la violence implosive » découle de sa saturation et de sa rétraction ; c'est une violence interne à un ensemble saturé par un tissu de réseaux, de combinatoire et de flux. « Ce qui se produit en réalité, poursuit Baudrillard, c'est que les institutions implosent d'elles-mêmes, à force de ramifications, de *feed-back*, de circuits de contrôle surdéveloppés. Le pouvoir implose, c'est son mode actuel de disparition. » « Il s'agit là, ajoute-t-il, d'un processus spécifique qui n'a rien de négatif, mais qui répond seulement aux conditions de transformation d'un système. » Or, selon moi, c'est ce que nous voyons précisément *mutadis mutandis* à la fois dans le statut institutionnel et artistique de la danse contemporaine et dans la textualité comme mise en œuvre et configuration matérielle originale du système linguistique. Le processus actuel de création conduit, semble-t-il, à l'implosion conjointe des normes de composition chorégraphique et du pouvoir hégémonique de la réalité signifiante une et homogène du texte. Double implosion commandée ou provoquée, en fait, dans mon hypothèse, par le dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer: *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire.

Hantés par le désir incessant d'explorer le champ quasi illimité des possibilités de leur corporéité, beaucoup de danseurs contemporains découvrent de plus en plus que la puissance innovante, la capacité inventive réside non dans l'instrumentalisation scénique

artificielle et plus ou moins théâtralisée de cette corporéité et, du même coup, d'un dispositif dramaturgique au sens strict, mais bien au contraire dans l'intensité et la qualité spécifique de la force de projection inhérente ou immanente à l'expérience sensorielle des mouvements les plus simples, les plus ordinaires et les plus quotidiens, comme la Judson Church et Trisha Brown, en particulier, nous l'ont enseigné déjà dans les années 60. Valéry l'avait bien compris lorsqu'il écrivait dans un de ses « Cahiers » : « L'artiste est celui dont les sensations se développent ou plutôt qui est sensible aux harmoniques, aux sous-résultats, aux développements de la sensation¹³. »

5. J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Le Seuil, 1970 ; J. R. Searle, *Les Actes de langage*, Hermann, 1972 ; O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Éd. de Minuit, 1984. À titre documentaire, voir les exposés synthétiques fort clairs de D. Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette Université, 1976 ; *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette-Université, 1987 ; voir aussi de E Armengaud, *La Pragmatique*, PUF, coll. Que sais-je ? 1985.

6. Éd. de Minuit, 1980.

7. Éd. Recherches, coll. Encres, 1979, P. 31.

8. R. Juarroz, *Fragments verticaux*, José Corti, 1994.

9. Réflexion développée à l'occasion du colloque « La danse et le texte, vers une dramaturgie du sensible ? », organisé par le Centre national de la danse en mai 2000.

10. G. Deleuze, *Superpositions*, Éd. de Minuit, 1979.

11. A. Gatti, *La Parole errante*, Verdier, 1999, p. 269.

12. J. Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, Galilée, 1977, p. 39-46.

13. P Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, P. 948.