



HAL
open science

Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique ?

Giuseppe Burighel

► **To cite this version:**

Giuseppe Burighel. Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique?. Marges - Revue d'art contemporain, 2016. hal-01824676

HAL Id: hal-01824676

<https://hal.science/hal-01824676>

Submitted on 27 Jun 2018

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.

Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique ?

de Giuseppe Burighel,

apparu dans la revue *Marges*, n° 22 « L'Artiste-théoricien », PUV, 2016, p. 64-74.

Vers la moitié des années 1990, de jeunes danseurs ont renouvelé le paysage chorégraphique par de nouvelles pratiques. Parmi eux figurent des personnalités telles que Boris Charmatz, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Claudia Triozzi, Emmanuelle Huynh, pour n'en citer que quelques-unes. Leurs pratiques sont reliées à une réflexion critique remettant en cause le système séculaire de la représentation, la formation du danseur et les modalités de production du spectacle. De fait, ces artistes ont ouvert le champ chorégraphique à une activité également d'ordre théorico-critique, à partir de discours intégrés aux processus de création, sous forme d'entretiens, de publications ou de collaborations interdisciplinaires¹. La nature et l'image du corps (dansant), l'éthique du danseur, les codes théâtraux, la notion de représentation et de chorégraphique, entre autres, ont fait l'objet de débats et de discussions, entre les artistes eux-mêmes, les artistes et les chercheurs², ou encore, entre les artistes et le public.

La conférence, objet de notre réflexion, est un outil de discussion publique ayant permis aux représentants de la nouvelle danse la création de dispositifs performatifs de nature variée. Dans les trois exemples que nous avons choisis à l'occasion de cette étude, la conférence a été soit détournée en vue d'une action performative, à la fois discursive et chorégraphique, soit employée par les artistes pour donner un complément d'information sur leurs pièces. En ce qui concerne la première de nos hypothèses, nous nous référons à *Produit de circonstances* (1999), de Le Roy, pour la seconde hypothèse nous évoquons *Le dernier spectacle (une conférence)* (2004) de Bel, et *Dolled up (une conférence)* (2005) de Triozzi.

Avec *Produit de circonstances* en qualité de conférencier, Le Roy traite plusieurs sujets (une thèse universitaire en biologie, des exercices de danse, le rapport entre la science et l'art) et danse sur scène, en montrant une forme de spectacle hybride, à savoir une conférence-performance. Dans *Le dernier spectacle (une conférence)* et *Dolled up (une conférence)*, au contraire, les deux artistes proposent chacun une réflexion publique « cohérente » sur le sens d'une leur précédente création, c'est-à-dire sans jamais sortir du rôle de conférencier : une manière, on verra, de légitimer leurs pratiques respectives. À la différence que pour Bel, la conférence a été proposée plusieurs fois et aujourd'hui apparaît dans son répertoire. Entre conférence-performance et prise de parole performative, comment et dans quelles circonstances la conférence a-t-elle servi comme stratégie aux danseurs pour affirmer leur discours critique ? Dans quelle mesure leur aurait-elle permis de s'émanciper du traditionnel statut de sujets dépourvus de toute capacité d'énonciation ?

Cela dit, dans les trois démarches, il y a un aspect commun concernant le statut de l'artiste vis-à-vis de l'outil employé. La conférence, en effet, aurait permis aux danseurs une pratique autoréférentielle au sujet de leurs parcours de vie et professionnel, ainsi que vers leurs idées sur la danse et sur l'art en général. Cette pratique est reconnaissable notamment dans l'usage

¹ Voir par exemple : Jérôme Bel, « Qu'il crèvent les artistes », *Art press*, numéro spécial n° 23, « Medium : danse », 2002, p. 92 ; Alain Buffard et Xavier Le Roy, « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement*, n° 5, juin-septembre 1999, p. 29-31 ; Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretiens – À propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les Presses du réel/CND, 2003 ; Jérôme Bel et Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

² Le rassemblement d'artistes et de chercheurs de la danse nommé *Les signataires du 20 août* (1997) en est un exemple.

tout au long des « conférences » de la première personne du singulier. À travers l'étude du texte des « conférences », nous ferons émerger la pratique discursive liée au « je » des artistes, qui grâce à la conférence peuvent s'affirmer davantage en tant que performeurs. C'est pourquoi la prise de parole du danseur en tant que conférencier – le spécialiste « parlant » – aurait en même temps validé le recours à la première personne du danseur comme performeur, ce dernier étant celui qui, au temps présent, hors du cadre strictement fictionnaire de l'action scénique, peut exprimer sa pensée, se positionner dans la société, et se proposer enfin tel que le théoricien de son propre art.

Xavier Le Roy, « danseur biologiste » et conférencier

En avril 1999, dans le cadre du festival berlinois KörperStimmen au centre d'art contemporain Podewil, Le Roy crée *Produit de circonstances*, à la fois conférence et spectacle. L'année d'avant, on lui avait demandé de préparer une performance sur les liens entre science et art, tout particulièrement entre biologie et danse. Venant du champ scientifique, Le Roy en effet préparait une thèse en biologie moléculaire à l'université de Montpellier, avant de devenir danseur et chorégraphe. La performance, qui est à l'origine de *Produit de circonstances*, fut présentée à Vienne lors de l'événement « Body Currency » au sein du festival Wiener Festwochen. La partition de la conférence-performance, aujourd'hui dans le répertoire de l'artiste, se compose de parties de texte devant être lues ; de parties numérotées servant d'instructions pour des actions à interpréter (les moments dansés et/ou performés) ; de descriptions de diapositives – elles aussi numérotées – expliquant le travail de recherche scientifique ; et bien d'autres indications à fournir au technicien, concernant le changement de la lumière dans la salle. Dans le texte de la conférence, il est intéressant de relever la continuité entre les différentes expériences faites par le « danseur biologiste », soit l'idéal sous-jacent et commun aux différentes « circonstances » présentes dans la vie de l'artiste et du chercheur.

Le récit autobiographique s'étale sur une période allant de 1987, l'année de commencement de la thèse, jusqu'à 1999, date de création de *Produit de circonstances* ; spatialement, le récit s'étend du sud de la France (Montpellier) à sa capitale, jusqu'au centre de l'Europe (Berlin et Vienne). Les « circonstances » qui ont fait l'homme et l'artiste sont présentées comme complémentaires les unes des autres. Quant aux recherches pour la thèse (1987-1990), celles-ci sont exposées tout au long de la première partie de la conférence, où le conférencier-chercheur explique son « étude par hybridation in situ quantitative de l'expression d'oncogènes et de leur régulation hormonale dans le cancer du sein³ ». Le contenu de la recherche et les termes employés ne sont pas toujours faciles à saisir, c'est pourquoi la conférence semble s'adresser à un public averti. De toute manière, l'exposition de la thèse n'est qu'une des circonstances par lesquelles Le Roy aura pu avancer dans sa conception du corps. Le récit mêle contenus scientifiques, détournements imprévus vers des états affectifs⁴, avec l'exhibition d'entraînements corporels ; puisque c'est justement toute l'expérience durant une période de la vie de l'artiste qui sert ici à définir une théorie – ou alors à entamer un processus d'observation de certains phénomènes.

Un aspect émergent de la partition de la conférence-performance concerne la continuité entre les champs scientifique et artistique. Dans ce sens, ce qu'on peut relever, c'est avant tout une

³ C'est le titre de la thèse en biologie moléculaire soutenue par Xavier Le Roy le 30 octobre 1990.

⁴ « En 1987, j'ai commencé à travailler sur ma thèse en biologie moléculaire et cellulaire. [...] Cette même année marquait la fin douloureuse d'une relation amoureuse de trois années. C'est à ce moment que j'ai commencé à aller voir beaucoup de spectacles de danse, notamment durant les festivals d'été dans le sud de la France où j'habitais. ». Xavier Le Roy, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* », *Art press*, spéciale n° 23, « Medium : danse », 2002, p. 115.

certaine insatisfaction critique de la part de Le Roy, aussi bien dans sa restitution du travail accompli au laboratoire universitaire que dans l'expression de son propre corps s'essayant aux mouvements de danse. D'une part, il prend conscience « des dérives liées aux enjeux de la publication⁵ ». D'autre part, au moment où il commence à prendre des cours de danse – ce qui lui permet « d'explorer d'autres corporalités et d'autres théories sur le corps humain⁶ » – il s'aperçoit que son corps ne serait pas adapté aux normes imposées par cet art⁷. Une fois terminées les études pour la thèse, le chercheur semble être animé d'interrogations plutôt que de certitudes. Il avoue : « Lorsque j'ai commencé la recherche, j'avais une idée de la science plus idéaliste. J'ai lentement perdu ma confiance, ou plus exactement j'ai perdu ma croyance dans la science, une croyance spécifique qui présente la science comme un accès à la vérité ou à un monde différent⁸. » C'est dès lors à l'idée d'un corps normé, par la discipline de la danse et par le système expérimental scientifique, à laquelle Le Roy aurait cherché à résister. Une fois à Berlin, en 1992⁹, l'artiste se consacre entièrement à de nouvelles pratiques de danse et entame des projets personnels en tant que chorégraphe. Le Roy, désormais uniquement artiste, abandonne l'étude de la danse académique et moderne et se tourne vers les disciplines somatiques et le *contact improvisation*, à la base de beaucoup de pratiques parmi les danseurs contemporains. Il s'ouvre également à la pluridisciplinarité comme méthode de création artistique. Toutefois, le tournant pour l'artiste arrive probablement en 1993, lorsqu'il commence à travailler seul à ses propres projets, et/ou en collaboration avec d'autres artistes proposant une recherche en écho avec la sienne. De cette période naît sa collaboration avec le photographe Goldring.

« Mon corps est devenu la pratique d'une nécessité critique. J'ai commencé à l'utiliser pour me poser des questions sur l'identité, les différences et les façons dont les images du corps se constituent. Dans ce but, je créais des sortes de dis-fonctions ou d'empêchements fictifs de mon corps selon une méthode de type analytique, que certains qualifieraient peut-être de scientifique. Je construisais mes premières chorégraphies en réalisant des séquences de mouvements à partir de branchements et de débranchements de parties de mon corps que j'essayais de considérer et de me représenter comme des parties dissociables, sans doute comme un biologiste le ferait pour les étudier¹⁰. »

C'est à ce moment-là que l'approche scientifique du chercheur et l'élan créatif de l'artiste se croisent de façon enrichissante. Au-delà du système scientifique et des codes de la danse, ce sont les contraintes d'un corps sensible et percevant qui s'imposent désormais, devenant pour Le Roy une nouvelle « vérité » à la fois scientifique et artistique. La singularité de ses expériences l'amène à s'interroger sur les aspects économiques et institutionnels de ses créations.

« J'avais intégré l'économie du système de production de pièces chorégraphiques parce que je voulais vivre de ce que j'avais décidé de faire, c'est-à-dire de la danse. Mais même si j'essayais à la fois d'intégrer et de résister à cette logique, je n'étais pas toujours très convaincu par mes décisions. Ceci

⁵ « Comme on dit en anglais, *'publish or perish'*. Je découvrais que la recherche doit suivre les lois du capitalisme, et constatais qu'on me demandait de produire de la science, non pas de chercher. » *Ibid.*, p. 117.

⁶ *Ibid.*

⁷ « [...] je me souviens avoir été refusé parce que j'étais trop maigre, mais c'était mon manque de technique qui, la plupart du temps, était la raison pour laquelle j'étais recalé. [...] Plus je m'exerçais, plus mon enthousiasme pour la danse se mêlait de désillusions, de frustrations et de sentiments d'exclusion. Mon corps semblait résister aux normes de la danse. » *Ibid.*, p. 120.

⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁹ Avant d'arriver à Berlin, Xavier Le Roy est engagé par le chorégraphe Christian Bourrigault pour participer à la création d'une pièce intitulée *Apocalypse joyeuse*. C'est à cette occasion qu'il commence à travailler l'improvisation, en utilisant le corps comme métaphore.

¹⁰ Xavier Le Roy, *op. cit.*, p. 121.

me rappelait certaines expériences dans le domaine de la recherche biomédicale et les raisons utopiques et idéalistes qui m'avaient conduit à arrêter ma carrière scientifique. Ma position au sein de la société avait changé, en même temps, je me trouvais dans un flou fait de similitudes entre les organisations sociales et politiques de la science et de la danse. J'avais le sentiment d'être un fugitif qui n'avait pas fui ce qu'il tentait de fuir¹¹ ».

L'artiste se découvre un « homme en fuite » et décide de se lancer dans une course vers un idéal de corps critique que, ni le travail de laboratoire, ni la pratique de la danse, ne pouvaient envisager. En 1998, Le Roy crée *Self-Unfinished* où, en tant qu'interprète et chorégraphe, il met à profit sa collaboration avec Goldring, en se présentant sur scène par un surprenant non-corps, nu, « cul-par-dessus-tête ». Dorénavant, il représentera le corps « comme un processus à la fois de transformation et de médiation¹² ». C'est ainsi également que l'artiste considère son corps de conférencier, c'est-à-dire un corps critique, « contaminé par ses enchevêtrements de facteurs sociaux, culturels, politiques, historiques, économiques et biologiques. Un corps qui est le temps et l'espace pour le passage de différents mouvements et pensées¹³ ». Quelle est alors la place ayant été réservée au discours théorique ? Comme le chorégraphe lui-même l'affirme à la fin de son intervention, « la théorie est peut-être une biographie, la présenter c'est donner une conférence et donner une conférence c'est performer, ou bien faire du spectacle¹⁴ ». *Produit de circonstances* est une conférence-performance même en raison de l'« analyse biographique » et du « niveau personnel » de « certaines expériences comme support pour des pensées », en l'occurrence en raison de la présentation du travail universitaire et du parcours artistique du « danseur biologiste » qui constituent à la fois les thèmes de la conférence et le squelette de l'action performative. C'est pourquoi les données personnelles de l'artiste sont finalement le nœud justifiant l'approche « scientifico-théorique » et le recours à la conférence comme modalité de communication. Ici les théories sur la danse, entendue comme un art au croisement des pratiques les plus variées, se nourrissent de ces expériences, et la conférence représente le moyen de pouvoir les raconter devant une audience, en pleine autorité.

Jérôme Bel auteur, personnage et conférencier

Le dernier spectacle (une conférence) a été présenté pour la première fois le 26 février 2004 au théâtre Hebbel Am Ufer de Berlin. Jusqu'à présent, il a fait l'objet d'une vingtaine de représentations dans le monde entier, dont une projection du film et une toute dernière représentation, en 2008, au Sadler's Wells Theatre de Londres. La conférence constitue également le quatrième chapitre du *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*. Le thème de la conférence est une pièce de 1998, du même auteur, intitulée *Le dernier spectacle* et interprétée par Claire Haenni, Antonio Carallo, Frédéric Seguet et Jérôme Bel lui-même. C'est pourquoi on peut considérer la conférence comme un opus supplémentaire aux finalités explicatives. Dans le dossier de présentation, nous lisons : « J'ai le sentiment que cette pièce difficile [*Le dernier spectacle*] n'a pas été vraiment comprise. Peut-être cette pièce était-elle mauvaise ? Mais je crois que les questions qu'elle posait et que les solutions qu'elle proposait étaient pertinentes. Aussi en changeant de médium, en utilisant l'outil de la conférence, j'espère pouvoir mieux articuler les enjeux de ce travail. Je recontextualiserai la pièce dans le champ théorique qui lui est propre au travers des textes de Roland Barthes et Peggy Phelan et dans ma situation artistique de l'époque¹⁵ ».

¹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹² *Ibid.*, p. 123.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Jérôme Bel, présentation du spectacle *Le dernier spectacle (une conférence)*. Il figure, monté et filmé par les

En effet, par la pièce de 1998, son auteur voulait montrer le caractère non reproductible et irréductible du spectacle vivant. C'est ainsi qu'en essayant de reproduire des danses célèbres ou bien en jouant sur des fausses identités – je suis et je ne suis pas celui dont je porte le masque – *Le dernier spectacle*, en tant que (ré)présentation non reproductible, avait tenté de dévoiler ses propres mécanismes jusqu'à sa disparition : à la fin, sur scène, il ne reste qu'un magnétophone diffusant la liste des spectateurs ayant réservé pour la soirée en cours. Selon Bel, la conférence est l'occasion pour revenir sur les nombreuses sources et notamment sur le système des références philosophiques et littéraires, afin justement de pouvoir recontextualiser la pièce. Cependant, il semblerait que la conférence relève même d'une autre stratégie, de type performatif, visant moins le processus du spectacle que la mise en valeur des théories de son auteur. Dans ce sens, toujours à travers le texte de la conférence, on pourra se rendre compte du « je » du conférencier déplaçant l'intérêt du spectacle vers l'activité théorique du chorégraphe.

« Je vais vous parler du spectacle intitulé *Le dernier spectacle*. La pièce a été créée en 1998, mais l'idée de cette pièce m'est venue en 1995. Ma situation en 1995 est la suivante : j'avais fait deux pièces, *Nom donné par l'auteur* et *Jérôme Bel*. Mais dans ces deux pièces il n'y avait pas un seul pas de danse [...]»¹⁶.

L'idée alors de copier ses danses favorites déclenche, dès le début de la conférence, un premier foisonnement de références littéraires, philosophiques et artistico-chorégraphiques au sujet de la copie. D'abord, Bel dit avoir lu le roman *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, dont les anti-héros sont des copistes, ainsi que la nouvelle d'Herman Melville sur le scribe Bartleby. Ensuite, évoquant ses visites aux galeries d'art contemporain situées rue Louise Weiss à Paris, il raconte la découverte de la copie d'une œuvre de l'artiste belge Carsten Höller, réalisée et proposée dans la galerie adjacente par un autre artiste, l'italien Maurizio Cattelan. Par la suite, Bel cite la philosophe Julia Kristeva en raison de son concept d'intertextualité. Et il se réfère également à la chercheuse américaine Peggy Phelan : à ce propos, le conférencier évoque le chapitre « Anthology of performance » de l'ouvrage *Unmarked*, contenant l'idée que le spectacle est une (ré)présentation non reproductible, son unique existence étant dans l'action présente. Bel affirme même un point de vue écologique lié à l'idée de la copie, en disant qu'« à la place de produire de nouvelles danses, il valait mieux en recycler d'anciennes¹⁷ ». La conférence prend par la suite la forme d'un récit autobiographique.

« En 1995 je suis inconnu ; je n'ai pas de responsabilités artistiques dans le champ chorégraphique ; je ne suis pas identifié du tout ; c'est pour cela que j'ai eu ce type d'idée, puisque j'étais hors la loi¹⁸ ».

Or, lorsque Bel reprend l'idée de la pièce en 1998, sa situation professionnelle a changé. Entre-temps, il a réalisé *Shirtologie*, mais surtout ses créations ont commencé à être vues et commentées, même à l'étranger. En 1998, il devient ainsi un auteur connu, intégré au système de production officiel, et confronté pour cela aux droits d'auteur qui n'admettent pas la copie. Il décide alors d'envoyer une lettre directement aux chorégraphes qu'il souhaite citer. Finalement, c'est la chorégraphe allemande Susanne Linke qui donne sa permission à la reproduction d'une de ses pièces, le solo *Wandlung*.

Durant la deuxième partie, le conférencier expose sa théorie sur le théâtre, à partir d'une

Laboratoires d'Aubervilliers, dans le *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*, [<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=5>], consulté le 08 janvier 2015.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

réflexion sur ses éléments constitutifs, à savoir l'interprète, l'auteur et le spectateur. La tentative insatisfaisante de reproduire la danse de Susanne Linke, avec quatre interprètes, démontrerait la nature irréductible du spectacle. En ce qui concerne l'auteur de la pièce, le conférencier Bel dit avoir fait un travail de spectateur. Il semble qu'il ait cherché à se cacher derrière la fonction de spectateur, d'une part en « volant » la danse d'une autre chorégraphe et d'autre part en jouant lui-même son rôle sur scène. L'auteur devient le spectateur de sa propre œuvre et se met en scène selon un jeu de fausses reproductions. Pour emmener, enfin, le personnage même de l'auteur à se « sacrifier ». Et de manière même à ce que le spectacle ne soit plus la représentation de quelqu'un qui l'a précédé (un personnage, un auteur), mais plutôt un acte performatif du temps présent, se bornant à sa propre énonciation, dont le spectateur serait censé chercher le sens. Car, comme Barthes nous le rappelle dans « La mort de l'auteur » pour ce qui est du discours littéraire, « un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se ressemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur¹⁹ ». Si alors « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur²⁰ », Bel aura suivi Barthes à la lettre, en vidant la scène de toute référence, même symbolique, de l'auteur de la pièce.

Encore une fois, la conférence se présente comme un outil stratégique pour l'artiste qui, en l'occurrence, informe le public sur les raisons de ses choix artistiques. Toutefois, la démarche éminemment autoréférentielle adoptée le long de la conférence fait que le système de la pensée du chorégraphe est prééminent dans le discours, et cela au détriment de son propre spectacle. La conférence devient alors l'outil pour recontextualiser moins l'œuvre que son auteur. Par contre, à la différence de *Produit de circonstances*, la prise de parole de Bel – assis devant son ordinateur pendant toute sa communication – ne produit aucun geste proprement chorégraphique et/ou mimétique. La conférence reste pour cela une communication, qui toutefois a été reproduite, enregistrée et tient désormais lieu de pièce de référence dans le répertoire de l'artiste : une prise de parole alors « institutionnalisée ».

Claudia Triozzi apprentie, performeuse et conférencière

Lorsque la danseuse Triozzi travaille à la conception de son solo *Dolled up* (2000), elle est traversée par une question de caractère éminemment performatif : que faire ? Comme elle a pu l'affirmer : « cette question du quoi faire, qui était peut-être déjà là lorsque j'avais vingt-deux ans, après le bac, a resurgi plus de vingt années après. Il y avait en moi ce manque, cette impossibilité de continuer à faire ce que j'étais en train de faire²¹. ». C'est une période où l'artiste se questionne sur son travail de danseuse et cherche à sortir du studio de danse, en quête d'autres états du corps dansant, ou d'autres représentations du corps tout court. Qu'est-ce qu'il y aurait de semblable au métier de la scène et de la représentation dans les métiers du quotidien, du fait que « tout métier est traversé par cet endroit de la représentation qui nous relie à l'autre²² » ? C'est ainsi qu'elle décide de passer à l'acte, en s'essayant à un bon nombre de métiers, tels que boulangère, vendeuse de chaussures, de fleurs ou d'habits, entre autres. Elle les découvre pendant toute une période à la fin des années 1990, à Paris et à Londres. « À chaque fois les durées étaient différentes, trois ou quatre jours ou une demi-journée²³. ». L'apprentissage de ces métiers a fait l'objet d'une documentation par le biais d'une série de

¹⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Seuil, 1994, p. 495.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Claudia Triozzi, « À propos de *Dolled up*, une prise de parole performative », dans Claire Rousier (sld) *La Danse en solo*, Paris, CND, 2002, p. 139.

²² Id., Depuis *Dolled up (une conférence)*, enregistrée au Centre National de la Danse de Pantin (Paris), novembre 2005.

²³ Claudia Triozzi, « À propos de *Dolled up*, une prise de parole performative », *op. cit.*, p. 140.

diapositives et de quelques vidéos qui, par la suite, ont été intégrées dans l'installation de *Dolled up*²⁴.

Dans son solo, l'artiste fait la synthèse de ses apprentissages afin de donner une forme scénique aux actions qui se sont passées en-dehors de la scène. Elle crée une installation consistant dans une grande table au-dessus de laquelle tourne une chaîne. À cette chaîne elle fixe des sortes de coiffes qui correspondent chacune à différents modes de travail. La représentation de ces modes de travail est dès lors symbolique et lui sert, enfin, pour dire qu'elle ne serait adaptée à aucun métier parmi tous ceux-là, selon une expression qu'elle prononce tout au long de la performance : « Cela ne fait pas pour moi. Je cherche un autre travail et j'essaye ». À l'intérieur de la représentation du monde du travail, elle accompagne le mouvement mécanique de la chaîne, en donnant vie à une figure à la fois étrange et comique ; un acte, le sien, répétitif durant le temps de la performance, c'est-à-dire trois quarts d'heure ; un acte caractérisé à la fois par la dimension symbolique de la scène, et par les projections (des diapositives et de la vidéo) issues de la vie réelle. C'est pourquoi Triozzi nous apparaît comme étant à la fois dans et hors de la scène, entre fiction et réalité. Or, si on considère que la « performance est un terme inclusif » pouvant se référer aussi bien à la scène qu'à la vie réelle, notre artiste performe à la frontière entre ce qui est de la représentation scénique et ce qui est de la représentation dans la vie. Car, paradoxalement, pour Triozzi la représentation, c'est-à-dire le côté symbolique propre à toute action humaine, ne concernerait pas uniquement la scène. Ou alors, en inversant les termes, il n'y aurait que l'état de présence – dans et hors de la scène – en mesure de performer, en l'occurrence, « la comédie humaine des métiers ». Il s'agit en effet de réduire l'intensité du concept de représentation (scénique) d'une part, et d'autre part d'augmenter les potentialités « représentatives » ou symboliques de l'action tout court. Pour cela, la performance et le performatif apparaissent finalement comme les moyens termes en mesure de définir tout genre d'action.

Pour mieux l'expliquer, l'artiste se présente au public dans un troisième rôle, devenant le critique de son propre travail. C'est ainsi que, lors du colloque intitulé *La danse en solo*, organisé par le Centre national de la danse en 2001, Triozzi propose une « prise de parole performative » sur la pièce *Dolled up*. La danseuse choisit des diapositives et des extraits de la vidéo diffusée lors des représentations et les commente. Il s'agit de rendre compte de ce qui a motivé la pièce. Sous le titre *Dolled up (une conférence)*, la proposition est reprise, et enregistrée, en novembre 2005 au Centre national de la danse. Pendant la conférence, l'artiste s'adresse au public et fournit la description d'une trentaine de diapositives, mettant en avant la symbolique liée à la (ré)présentation de son propre corps en apprentissage. Par exemple, dans la posture d'esthéticienne, elle commente sa main « qui soulève, qui porte, qui tient et qui transfère le poids²⁵ » ; ou bien, par la vidéo qui montre sa formation à la vente d'accessoires, sacs et portefeuilles, elle souligne comment ce métier « était question de chair, de cuir, de peau²⁶ » ; ou bien encore, dans la diapositive où elle figure à l'intérieur d'une boutique d'ampoules et de piles, elle commente le fait d'avoir « un regard lumineux, quelque chose qui est de l'ordre de la paix²⁷ ». Sa pratique est autoréférentielle depuis son exercice d'apprentissage des métiers. C'est toujours Claudia, en effet, qui s'essaie à différents métiers se représente dans le spectacle et ensuite revisite son processus en qualité de critique. Comme dans le cas de Le Roy et de Bel, l'outil de la conférence lui aura permis de valider cette posture critique. Même si pour Triozzi, la conférence reste une prise de parole ponctuelle,

²⁴ « [...] il y avait deux vidéos qui passaient sur des télévisions placées de chaque côté de la table : sur l'une (*Five Years*), on me voyait compter les voitures porte de Bagnolet ; sur l'autre, je pratiquais les multiples métiers évoqués. Les diapositives, elles, étaient projetées du côté du public. » *Ibid.*, p. 149.

²⁵ Depuis *Dolled up (une conférence)*, enregistrée au Centre National de la danse de Pantin (Paris), novembre 2005).

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

documentée par un enregistrement et une publication.

Bien que les trois artistes aient choisi le même médium pour « divulguer » leurs idées sur l'art, les différents contextes de production ont pour conséquence que les conférences sont elles aussi différentes. Dans le cas de *Produit de circonstances* le niveau performatif associé au discours proprement théorique contribue à structurer un objet « complexe », très proche du spectacle. Pour *Le dernier spectacle (une conférence)* et *Dolled up (une conférence)*, au contraire, les prises de parole ont servi à Bel et à Triozzi de moyen d'émancipation : les danseurs parlent et se proposent au public même par une réflexion théorique. De toute manière, dans le rôle de conférencier le danseur acquiert une crédibilité en tant que sujet pensant, jusqu'à pouvoir se proposer comme le théoricien de ses propres pratiques. En ce sens, il faut considérer qu'il peut y avoir une attitude performative chez le danseur contemporain, à l'œuvre par exemple dans le recours à la conférence comme mode de communication. C'est-à-dire que c'est seulement en tant que performeur que le danseur peut accéder aux modes de la conférence, l'attitude performative passant même par un processus de subjectivation comme celui de la conférence, lorsque le danseur prend la parole devant son public. Céline Roux a expliqué cette attitude chez le danseur comme le refus de la représentation « au sens de reproduction inlassable et intemporelle d'un même sujet²⁸ », en faveur plutôt d'une « essence situationnelle [qui] prend en compte la nature du lieu et du temps en fonction de la réalité qui se vit ici et maintenant²⁹ ». La conférence participe de cette nature situationnelle de l'action. En plus, en raison de son aspect « centralisateur » autour de la figure de(s) conférencier(s), la conférence offre une large marge de performativité, en ce sens qu'elle donne au « sujet supposé savoir » le *leadership* ainsi que la possibilité d'un retour sur ses données personnelles : les pratiques du « je » des artistes que nous avons débattues le confirme. C'est d'ailleurs ce que Roselee Goldberg met en exergue en discutant les conditions de « présence » de l'artiste-*performer*³⁰ ; et ce à quoi se réfère Richard Schechner, en proposant les trois opérations sur lesquelles se baserait la performance : l'être (*being*), l'état de présence du *performer* ; le faire (*doing*), l'action ; et montrer « ce faire » (*showing doing*)³¹.

Grâce à leur attitude performative, les danseurs et chorégraphes Le Roy, Bel, Triozzi utilisent la conférence en la détournant, en jouant un rôle qui traditionnellement ne leur appartient pas et, quoiqu'à niveaux différents, en proposant la conférence dans une action scénique. Les théories qu'ils développent ensuite sont multiples et participent de cette « veine performative » et autoréférentielle, car ces théories peuvent autant concerner leurs idées sur l'art de la danse ou l'art en général que croiser leurs parcours de vie et artistiques.

²⁸ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 79.

²⁹ *Ibid*, p. 80.

³⁰ « Qu'elle ait consisté en un rituel tribal, un mystère médiéval, un spectacle Renaissance ou une *soirée* conçue par un artiste dans son atelier parisien dans les années 1920, la performance a assuré à l'artiste une présence dans la société. » Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours* (2001), trad. C. M. Diebold et L. Echasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2012, p. 14.

³¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, Londres/New York, 2002, p. 22.