



HAL
open science

Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle

Arianna Beatrice Fabbricatore

► **To cite this version:**

Arianna Beatrice Fabbricatore. Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle. 2019. hal-02151033

HAL Id: hal-02151033

<https://hal.science/hal-02151033>

Preprint submitted on 7 Jun 2019

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.

Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle. Arianna B. Fabbricatore (Sorbonne Université)

[in Sandrine Dubouilh, Pierre Katuszewski, *Observer le théâtre. Pour une nouvelle épistémologie des spectacles*, coll. UniverSCènes, Bordeaux, Presses Universitaires Bordeaux, à paraître en 2019].

« Comment étudier l'éphémère ? » Cette question était le titre d'une journée d'étude que j'avais organisée en 2015 pour donner le coup d'envoi à un programme de recherche appliquée financée par le Centre National de la Danse¹. Pour ouvrir les travaux de recherche, j'avais proposé une image, la *Suite des scènes des comédies de Molière* de Coypel (fig. 1), qui me semble pertinente pour introduire mon travail de réflexion ici. Cette gravure montre un acteur caché derrière le rideau, on voit sa tête, ses pieds, on imagine son corps ; on voit un lieu précis, le théâtre, à un moment donné. Ce corps caché derrière le rideau est près pour se donner à voir. Un homme sur le côté derrière le rideau regarde ceux qui regardent : on voit le public, avec leurs habits réels et sociaux ; ils attendent le spectacle dans un « horizon » défini².

Premièrement cette gravure montre l'absent : un projet qui va être présenté, la comédie qui est derrière le rideau. Cette absence de l'œuvre représente un enjeu central pour le cas spécifique de la danse et en particulier pour le corpus historique des œuvres chorégraphiques. En effet, comment fonder une histoire de la danse alors que les œuvres sont absentes ?

Revenons à notre gravure. Le rideau qui domine l'espace représente la frontière entre ce qui est vu et ceux qui voient, mais aussi entre ce qui est passé et ce qui va arriver : quelque chose d'unique et d'éphémère : quelque chose qui peut être répété, mais jamais à l'identique. Cette gravure exprime ainsi l'unicité insaisissable de l'acte performatif (de l'acteur et du danseur) dont le principal moyen d'expression est le corps, ici caché. Or, comment étudier un objet dont l'identité est évanescence ?

Si on observe les regards des spectateurs, on constate une circularité qui n'est pas uniquement en direction du spectacle. Les spectateurs se regardent entre eux, ils discutent, entre les loges et le parterre, on devine la hiérarchie suggérée par l'espace : c'est le monde de la réception, dans des horizons d'attente variés d'une société donnée à un moment donné. Il y a dans cette gravure la représentation de la relation qui s'instaure entre le spectacle et ceux qui sont prêts à le regarder. Elle illustre ce que j'entends par performance théâtrale, à savoir l'expérience *hic et nunc* d'une subjectivité (les artistes, les spectateurs) et en même temps d'une collectivité (la société et son contexte) impliqués dans une relation complexe et dynamique d'interactions. Peut-on étudier une performance sans considérer le monde qu'elle crée, qui l'accueille et avec lequel elle interagit ?

Dans les trois dimensions évoquées de l'œuvre, à savoir : « absence », « identité » et « interaction », l'approche herméneutique ouvre de nouvelles perspectives d'étude pour l'histoire de la danse et c'est dans ce domaine précis que je vais développer ma réflexion ici,

¹ Cf. Arianna Beatrice Fabbricatore, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-pratico del Ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin, CN D, 2018. Pour une synthèse de ce projet, voir Idem, « La danse comique et grotesque : interprétation cinétique du *Trattato teorico-pratico del Ballo* (1779) de Gennaro Magri », CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015 <https://hddanse.hypotheses.org/category/lectures-cinetiques-au-cnd>

² Avec le terme « horizon », je fais allusion ici aux théories de la réception de Hans Robert Jauss en même temps qu'à la filiation phénoménologique dans laquelle elles s'inscrivent (en particulier Gadamer). Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990. Mon objectif est d'introduire ici la spécificité l'expérience esthétique comme l'expression d'une subjectivité qui s'inscrit dans un environnement social et culturel défini dont le cadre de la gravure pourrait être la métaphore.

sachant qu'elle pourra être pertinemment étendue à d'autres domaines³. Cette démarche qui n'a pas à ma connaissance d'antécédents dans le champ de la danse, s'appuie sur les fondements théoriques de la philosophie herméneutique⁴

De l'œuvre absente à la dimension performative de l'œuvre « virtuelle »

La question de l'absence de l'œuvre en danse a innervé en filigrane le discours de longue date porté par une grande partie de la critique ou même des historiens sur le caractère éphémère de la danse, poétiquement abordée comme art passager et insaisissable lorsqu'elle n'était pas ignorée ou attaquée : ces discours ont contribué à plonger la danse dans un brouillard flottant et trouble qui a été une des causes du retard avec lequel elle est entrée dans le monde académique⁵.

Dans une étude récente⁶, Frédéric Pouillaude a remarquablement montré les enjeux liés à l'absence de l'œuvre chorégraphique en pointant le statut particulier de cet « objet d'analyse peu maniable et pour le moins évanescant⁷ ». Face à l'abstraction dénoncée, F. Pouillaude propose de radicaliser cette « absence de l'œuvre » pour arriver à la notion de « désœuvrement chorégraphique ». Pour cela, le philosophe s'appuie sur la théorie de l'œuvre comme « objet persistant dans le temps » engagée par Hanna Arendt dans *Condition de l'homme moderne* :

En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont tous les objets tangibles les plus intensément du monde [...] Nulle part la durabilité du monde n'apparaît avec autant de clarté, nulle part par conséquent, ce

³ Ces réflexions ont leur origine dans mes recherches doctorales, elles ont fourni un fondement théorique au travail expérimental que j'ai mené au CND ainsi qu'au programme international de recherche « Herméneutiques de la danse » que j'ai coordonné <https://hddanse.hypotheses.org>.

⁴ Comme chacun le sait, l'herméneutique, art de l'interprétation jadis appliquée surtout aux textes bibliques et juridiques, est devenue aux XX^e siècle une philosophie appliquée à la vie avec Husserl, fondateur de la phénoménologie. L'approche herméneutique a, depuis les développements d'Heidegger et de Gadamer, envahi les champs de la pensée contemporaine au point de devenir une « nouvelle koiné » qui a marqué un « tournant herméneutique » (Cf. Gianni Vattimo, *Ethique de l'interprétation*, trad. de l'italien de Jacques Rolland, Paris, La Découverte, 1991, p. 45-58). Comme Gianni Vattimo l'explique, l'herméneutique se fonde sur l'idée que pour connaître le monde, pour faire expérience du monde nous utilisons des schémas que nous héritons à travers le langage que nous assimilons avec une participation personnelle, une perspective qui est la notre et qui nous appartient. Il n'y a donc pas de contact avec le monde si ce n'est qu'à travers un langage qui filtre la connaissance : toute connaissance est une interprétation. Ainsi, l'herméneutique modifie notre idée de vérité : on ne peut pas s'attendre à des vérités dogmatiques car la vérité même est une interprétation. Dans notre démarche herméneutique, nous faisons référence en particulier aux théories développées par Paul Ricoeur et surtout par Hans-Georg Gadamer dans son traité d'épistémologie, *Vérité et méthode* (1900-2002). Avec son ouvrage philosophique fondamental de l'herméneutique paru en 1960 (réédité et augmenté en 1965 et 1972), Gadamer a profondément marqué la réflexion sur la notion d'interprétation dans les sciences humaines en mettant en lumière la distinction des différents rapports à la vérité entre les sciences humaines et les sciences « dures ». Dans son sillage, le courant herméneutique dans lequel nous nous inscrivons, a soutenu la primauté de l'interprétation sur les faits, le dépassement du mythe de l'objectivité, la multiplication et la déconstruction des perspectives.

⁵ En Europe la place de la danse dans les universités est assez récente, par exemple en France, le premier parcours universitaire en danse date seulement de 1984. Cf. Elena Cervellati et Al., « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse* [Online], 1 | 2014, Online since 01 March 2014, consulté le 24 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/danse/627>.

⁶ Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin 2009.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

monde d'objets se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non mortelle d'êtres mortels⁸.

Or, effectivement si l'on considère que l'œuvre est un objet tangible et permanent, la danse est exclue de son monde, tout comme le théâtre et la musique d'ailleurs car toute performance s'inscrit à des degrés différents dans l'éphémère. Mais pourquoi une œuvre devrait-elle posséder comme attributs principaux la permanence et la tangibilité⁹ ? L'attachement à ces deux dimensions rappelle l'opposition philosophique entre l'*ousia*, c'est à dire l'essence toujours identique à elle-même et le devenir : cela porte avec soi l'ancienne hiérarchie présente entre les antinomies fini/infini, mortel/immortel, corps/âme dont nous voulons échapper¹⁰. L'émergence et la valorisation des œuvres éphémères dans notre époque continuent suffisamment à miner la pertinence de tels critères attribués à la notion d'œuvre, qui dans sa première acception indique simplement « l'ensemble des actions accomplies par quelqu'un en vue d'un certain résultat¹¹ ». En nous appuyant sur cette définition générique, nous pouvons nous permettre de ne pas renoncer à ce terme dans le domaine de la danse (tout comme dans le théâtre ou dans la musique) en vue de questionner ses attributs.

Même si nous nous autorisons à parler d'œuvre chorégraphique, il n'en reste pas moins que l'œuvre chorégraphique du passé est un objet absent et cela est un fait. Tout ce qui nous reste ce sont des traces : livrets de ballets, musiques, témoignages, descriptions, mémoires, à savoir un ensemble composite et fragmentaire qui nous transmet la mémoire de l'œuvre par morceaux discontinus. Que ce soit pour la nature de leur médium (musical ou verbal) ou pour leur statut (le témoignage subjectif d'un spectateur), leur distance de l'objet (à savoir l'œuvre performative en soi) est considérable : les sources nous transmettent des informations morcelées, bruitées, provenant de différents points de vue et perlées de vides de sens. Or à quelle connaissance de l'œuvre peuvent-elles nous conduire ? Quelle valeur épistémologique leur donner et comment les traiter ?

Par le passé, avec une approche positiviste et dans l'élan de valoriser l'histoire de la danse en lui offrant un corpus tangible, on a donné aux sources une valeur de vérité, les livrets ont pris la place des œuvres absentes, les gravures ont été considérées à l'instar d'instantanées saisissant un moment réel avec parfois un manque cruel de distance critique. On les a étudiées souvent à partir de domaines disciplinaires distingués et cela dans le but d'arriver à une connaissance de la réalité de l'œuvre. Dans ce type d'approche, les vides d'information ou de sens qui connotent le corpus des sources ont été souvent ignorés ou pire remplis arbitrairement : cela a produit ce que j'appelle « l'effet Frankenstein » que l'on reconnaît dans certaines reconstitutions pionnières de ballets anciens autant que dans certaines tentatives assez douteuses du présent.

L'approche herméneutique que je propose ouvre une perspective de travail radicalement différente. Il s'agit de questionner le statut de l'œuvre en tant qu'objet d'étude, d'inscrire la compréhension de cet objet dans la relation dynamique qu'il instaure avec son

⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Fr. par G. Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961, réédition Agora-Pocket, Paris 1994, p. 223, cité par F. Pouillaude, *op. cit.* p. 77.

⁹ À ces éléments il faut également ajouter celui de l'unicité, caractère qui manquera toujours aux reproductions, comme le remarque W. Benjamin (« à la plus parfaite reproduction manquera toujours *une chose* : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve », Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, Gallimard Paris, 2000, Allias 2003, p. 13). On remarquera plus loin qu'au contraire l'œuvre chorégraphique est a priori faite pour être reproductible et elle est en même temps unique dans le *hic et nunc* de sa reproduction.

¹⁰ On peut ajouter au préjugé de la supériorité du permanent sur l'éphémère la difficulté pratique de l'homme dans son histoire à saisir le mouvement : aucune écriture n'a réussi à s'imposer dans l'histoire de la danse malgré de nombreuses tentatives et encore aujourd'hui l'écriture de la danse reste une pratique limitée.

¹¹ Selon la définition du *Trésor de la langue française*, <http://www.atilf.fr/tlfi> consulté le 10 mai 2018.

monde et de définir un protocole herméneutique pour l'usage des sources. Le présupposé théorique se fonde sur le glissement de la notion de connaissance à celle de compréhension : le but de l'analyse des sources n'est pas de chercher une vérité, ni d'atteindre à la réalité de l'œuvre, mais de comprendre ses enjeux.

Au moment même où notre intérêt se déplace de la connaissance à la compréhension, nous constatons comment le focus de notre étude n'est plus centré sur l'œuvre en *ce qu'elle était*, mais en *ce qu'elle pouvait être*. Cette dimension d'état en puissance de l'œuvre nous permet de dépasser son absence : elle signifie en pratique penser l'œuvre dans sa « virtualité » à savoir dans l'éventail limité de ses possibilités d'actualisation.

Dans cette perspective, elle invite à comprendre l'œuvre dans sa dimension performative, à savoir en *ce qu'elle pouvait faire*. Il s'agit de se demander, avec Alfred Gell, Caroline Van Eck, ou W. J. T. Mitchell « ce que l'œuvre fait à la société », mais encore plus comment l'œuvre et la société interagissent. Dans ce sens, l'expérience du spectateur, que nous pouvons retrouver à travers l'interprétation d'un ensemble de sources hétéroclites (mémoires de voyages, lettres, témoignages, recensions), est un moyen qui contribue à la modélisation de notre objet virtuel, mais également un objet d'étude en soi. Étant donné que la spécificité d'une œuvre performative réside dans son statut d'expérience partagée entre sujets qui s'inscrit dans un lieu et un moment précis et qui est filtrée par le biais d'un patrimoine socio-culturel de valeurs, la façon dont elle agit et interagit dans la société, nous révèle quelque chose d'essentiel de cette dernière. Lorsqu'une œuvre crée des ruptures ou bien consolide certaines formes considérées comme « légitimes », elle interagit avec une réception qui contribue à faire son sens en lui attribuant une valeur variable¹². Dans cette perspective, la subjectivité du spectateur est un point de vue essentiel pour comprendre les enjeux de cette interaction.

Penser l'identité de l'œuvre performative

Un des obstacles à l'avancement des études en danse a été l'unicité de l'acte performatif, son caractère éphémère, à savoir le fait inévitable que l'acte performatif d'un pas, d'un mouvement, d'une chorégraphie ne pourra qu'être une vague hypothèse en raison de l'unicité de son existence. La question concerne toute performance : il s'agit du gap entre l'idée (écrite ou pensée) et l'interprétation, à savoir la mise en action de celle-ci.

¹² Pour la question des effets de l'œuvre sur la société, je m'appuie sur les travaux de Pierre Bourdieu portant sur les pratiques sociales et les stratégies de distinction (voir en particulier Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1992. IDEM *Le sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1989 ; IDEM, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998). Selon le sociologue français, l'espace social est un champ de jeu ou de bataille, un microcosme fait de position et d'opposition où les classes sociales et les agents s'interdéfinissent à travers la distribution inégale d'un capital spécifique. Parmi ses capitaux le capital culturel joue un rôle essentiel : les pratiques culturelles et les jugements des spectateurs fonctionnent comme un système de classement fondé sur une hiérarchie allant du plus légitime au moins légitime. Ces classements agissent comme des facteurs d'intégration lorsqu'ils attestent l'appartenance à une classe, mais aussi comme des facteurs d'exclusion. Ils s'agit de stratégies qui diffèrent selon la position de leurs agents : les individus aux positions dominantes optent pour des stratégies de conservation (ils attribuent donc une valeur haute aux formes artistiques légitimes) ; par contraste, les individus en position « dominée » pratiquent des stratégies de subversion (ils valorisent ainsi des ruptures). Pour un exemple de ces dynamiques qui concernent la réception d'une œuvre et la façon dont elle agit dans une société donnée, je me permets de renvoyer à mon ouvrage (Arianna Beatrice Fabbriatore, *La Querelle des Pantomimes*, Rennes, PUR, 2017, p. 310-337) où une analyse croisée entre l'œuvre et les textes laissés par la réception montre comment le ballet *La Mort d'Agamemnon* proposé à Milan en 1775 par le maître de ballet français Jean-Georges Noverre, agit dans la société milanaise provoquant une fracture profonde liée à une complexité d'enjeux esthétiques, politiques, sociaux.

Or, si on regarde du côté de la linguistique, on sait que lorsque Saussure insiste sur l'unicité et la non répétabilité de chaque acte linguistique, il observe que, malgré les variations phonétiques ou sémantiques de l'acte linguistique, on peut reconnaître les expressions d'un même signe. Cette assumption est valable également dans notre domaine. Par exemple, si j'exécute un « Grand jeté développé » aujourd'hui, un autre demain, si un autre danseur exécute le sien : ces mises en action du pas ne seront pas exactement identiques et pourtant ce sera toujours le même pas, un « Grand jeté développé ». Malgré les variations contingentes à une action exécutée à un moment donné par un performeur donné, cette action peut être reconnue comme l'expression d'un signe précis et distinct ; cela pour une raison simple : il est nommé. Nommer une chose constitue l'acte linguistique par lequel on peut la distinguer des autres : à travers son nom, la chose gagne une identité distincte qui existe en puissance : elle est identité dans la virtualité.

En pratique, lorsque j'identifie ces pas comme étant tous un « Grand jeté développé », j'élimine les variables liées à l'unicité de leur exécution et je reconnais en elles les expressions différentes d'un même signe. Pour que cela advienne, le pas doit rester dans une fourchette dont la variabilité est élastique, mais pas infinie. Il existe une gamme de possibilités limitées de cette mise en action qui est modulable selon la nature de sa transmission : je veux dire qu'entre une partition musicale, une notation chorégraphique, une didascalie prescriptive, un scénario ou encore une transmission en présence par l'imitation, le jeu de variabilité de l'interprétation est différent, mais il est toujours limité. Nous pouvons ainsi dépasser l'impasse du caractère éphémère de l'acte performatif en considérant cette fourchette de variabilité comme étant un élément constituant son identité. Chaque acte est unique, mais en même temps, il peut être renvoyé à un espace délimité de sens, à un signe précis lorsqu'il a été défini ou mieux à un *intervallum*, à savoir un ensemble compris entre deux valeurs. Dans la variabilité de ces mises en actions, lorsque les actes sont nommés et définis, on peut leur reconnaître une « stabilité flexible », dont l'écart est limité.

Ces réflexions nous conduisent à questionner la notion d'identité de l'œuvre performative : *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni, aujourd'hui ou demain sera toujours le même roman¹³, mais peut-on en dire de même pour *Jason et Médée* ballet tragique de Noverre (ou pour *L'Avare* comédie de Molière) ? Renouvelées chaque soir par le jeu unique des danseurs (ou des acteurs), transformées en profondeur par les réadaptations multiples, comment penser l'identité changeante de ces œuvres en mouvement ?

Il est évident que l'élément « perturbateur » dans la définition de l'identité de l'œuvre est encore premièrement le temps. L'expérience nous prouve que tout comme les « Grand jeté développé » exécutés par des artistes différents à des moments différents peuvent être reconnus comme les expressions d'un même signe, les différentes représentations ou les adaptations multiples et variés d'une œuvre (par exemple *Giselle*), peuvent être reconnues comme les expressions d'une même œuvre (celle de Coralli/Perrot) pourvue qu'elles se développent dans la fourchette de ses possibles (délimitée par le livret de Gauthier, la musique d'Adam).

Cette *memeté*¹⁴ est liée à des « opérateurs d'individualisation¹⁵ », qui permettent d'identifier un noyau permanent dans la variété de la contingence dont la fourchette des possibilités d'actualisation est délimitée par la nature des sources. Le premier opérateur est le

¹³ J'avance ici un exemple général sur la nature de l'œuvre littéraire afin de mettre en évidence la spécificité de l'œuvre performative par contraste sans ignorer que la première est aussi soumise à un questionnement identitaire par exemple lorsqu'elle est traduite dans une autre langue ; toutefois ces problématiques sortent des préoccupations de cette étude.

¹⁴ Je fais référence ici à la différence éclairante entre ipséité et *memeté* formulée par Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁵ Cf. Paul Ricœur, *op. cit.*

nom : l'appellation spécifique d'un individu ou d'un objet lui confère une identité au sens d'ipseité qui le distingue de tout autre individu ou objet. Ainsi, je connais l'*Orphée*, tout d'abord par son titre. Ce titre ouvre un champ du possible très vaste. Le deuxième opérateur est son origine : l'*Orphée* de Gluck et Calzabigi renvoie à un objet défini créé par des auteurs à un moment précis. La définition de son origine rétrécit le champ des possibilités : je reconnais le texte (musical et/ou verbal) transmis par l'écriture bien que la forme dans laquelle les artistes l'incarnent soit différente. Le troisième est la description définie : les syntagmes « reconstruction historique de (ou comme l'on dit aujourd'hui « historiquement informée) », « adaptation de » ou « libre réadaptation de » indiquent une prise de distance différente. La variabilité de la fourchette qui permet à une œuvre de rester dans la *memeté*, est liée aux sources assurant sa transmission : par exemple la vidéo d'une performance, où les détails sont enregistrés, ou bien une notation Laban où l'on décrit avec précision les espaces, les directions, les mouvements, sont beaucoup plus restrictives qu'un scénario chorégraphique accompagné par sa musique, ou encore une courte description n'indiquant que vaguement un sujet.

L'action de relever les transformations et de les référer toutes au même objet nous permet de penser l'identité de l'œuvre comme quelque chose qui transcende ses métamorphoses et qui les comprend en même temps. Autrement dit, chaque incarnation contingente de l'œuvre (la répétition de *Giselle* au théâtre x le jour j) renvoie à une identité virtuelle unifiée (le ballet *Giselle* de Coralli/Perrot, mais aussi toutes ses versions passées et futures). Cette identité virtuelle de l'œuvre avec son nom (*Giselle*), son origine (de Coralli/Perrot, 28 juin 1841, Opéra de Paris), sa mémoire « dure » avec les possibilités qu'elle ouvre (le livret de Gauthier, la musique d'Adam, les gravures de l'époque, les témoignages de spectateurs) et sa mémoire « active » (les versions de Petipa, Fokine, Lifar, Mats Ek et toutes les autres), suspendue dans un monde virtuel hors du temps est en attente d'actualisation, en attente de s'incarner dans une nouvelle forme, à la fois unique, différente et pourtant égale à elle-même¹⁶.

C'est une identité « intermittente » dans un processus d'incarnation/désincarnation dans lequel l'œuvre se renouvelle sans cesse tout en restant elle-même ; c'est une identité « élastique », dont la variabilité se définit sur la base de sa mémoire « dure » plus ou moins prescriptive, détaillée, approachante (les sources) et de la mémoire « active » qui s'accroît à la suite des nouvelles actualisations (les adaptations). En termes heideggériens on pourrait dire que l'œuvre performative « est » dans sa virtualité et qu'elle « existe » lorsqu'elle est incarnée dans la forme que de nouveaux artistes lui donneront.

Ces observations questionnent la notion d'œuvre tout court car elles sapent la pertinence des critères de permanence et d'unicité. L'œuvre performative est à la fois unique et reproductible : elle porte dans son essence la reproductibilité (un ballet, une pièce, une musique sont ordinairement créés pour être rejoués) et elle est en même temps unique dans le *hic et nunc* de sa reproduction¹⁷. Elle est à la fois évanescence et permanente dans la dynamique de son identité élastique et intermittente : celle d'une entité qui existe et s'enrichit à chaque fois qu'elle s'incarne dans une nouvelle représentation de soi-même.

Sur l'usage des sources : méthodes et outils

¹⁶ Tant qu'elle reste dans la fourchette des possibilités ouverte par les sources assurant sa transmission et portant en elles son identité en puissance.

¹⁷ Sur ce sujet, je fais allusion à Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, Gallimard Paris, 2000, Allias 2003. En disant « ordinairement » reproductibles, je pense évidemment à cette partie de la production artistique théâtrale qui échappe à cette finalité comme les happenings ou les événements éphémères : un volet expérimental qui mérite une réflexion à part entière.

Pour étudier l'œuvre d'un auteur donné, le chercheur peut s'appuyer tout d'abord sur ce qui est considéré généralement comme « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire » : le texte, à savoir « le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique¹⁸ ». Il en est de même pour un tableau : un iconotexte relativement permanent s'offre à l'œil analytique de son herméneute. Quel sera l'objet textuel du théoricien qui aborde l'étude d'une œuvre chorégraphique ?

C'est pour répondre à cette question que j'ai introduit la notion de *choréotexte* à savoir le *tissu en mouvement* engagé par le danseur ou l'acteur lorsqu'ils dessinent un pas, interprètent une didascalie ou une chorégraphie. Le choréotexte consiste en mouvements, gestes, actions exécutés dans un espace, avec un rythme et une qualité particulière qui donnent à voir un « état de corps » correspondant à une « ligne d'intention » et qui engage dans le spectateur un ensemble de sensations, sentiments, images, sens¹⁹.

Or, étant donné que le choréotexte des œuvres du passé est absent, notre approche de l'œuvre passe nécessairement par le biais des sources qui nous restent. Cette opération délicate fait de l'historien un herméneute responsable du traitement pertinent des sources mobilisées : verbales, musicales, iconographiques. L'entreprise est ardue : il s'agit de prendre en compte trois langages différents (par leur nature et par leur statut) et d'établir un protocole d'exploitation croisée pour en modéliser un quatrième, celui de l'action.

Dans l'analyse herméneutique, une étape fondamentale représente l'identification de la distance des sources et le repérage des vides de sens en vue de leur traitement.

Prenons l'exemple d'une source directe verbale essentielle pour la danse du XVIII^e siècle : le programme de ballet²⁰. Il faisait généralement office de trace verbale de l'action dansée et avait la fonction d'aider le spectateur à comprendre le récit muet (et parfois obscur) de la danse. Mémoire de l'œuvre, il fonctionnait ainsi comme un « topic », à savoir un texte qui sert à resserrer le champ des interprétations possibles, un code qui interprète un autre code (celui de la danse). Lorsqu'on lit le scénario dans un livret de ballet (tout comme une didascalie dans une pièce de théâtre, ce que l'on peut appeler un *logotexte*), où l'action est filtrée par le langage verbal, on constate que les possibilités d'actualisation du choréotexte correspondant sont variables selon les vides que la description porte avec soi. En pratique, dans le verbal on constate une absence d'informations provoquant automatiquement une perte de sens mesurable que l'on peut appeler entropie²¹. Par exemple dans les énoncés « Un Messager envoyé par Agamemnon se prosterne aux pieds de la Reine, et lui remet une lettre

¹⁸ Roland Barthes, « (Théorie du) Texte », *Encyclopaedia universalis*, 1973.

¹⁹ Généralement polysémiques, mouvements, gestes et actions combinent modalités analytiques, syncrétiques et globales, ils transmettent une pluralité de sens qui leur sont intrinsèques. Face à la complexité de ces modalités qui font la spécificité de la danse, il n'existe pas à ce jour une méthode d'analyse partagée par la communauté scientifique. Cf. Katya Montaignac, 2014, « Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques », *Recherches en danse*, n° 1. <http://danse.revues.org/1017>. Consulté le 10 juin 2018.

²⁰ Sur le statut du livret et sur la pertinence de ce type de lecture, je renvoie à mon ouvrage cité plus haut. Je souligne combien ce statut se rapproche de celui de la didascalie qui, *de facto*, contient un choréotexte en puissance, ou qui, comme le dit Véronique Lochert « reflète, à la fois dans sa forme et dans son contenu, la part reconnue au spectacle dans l'œuvre théâtrale et révèle les différents modalités de son inscription dans le texte écrit. Elle décrit en effet un spectacle passé ou à venir, destiné à être mis en exécution concrètement par les acteurs ou à demeurer rêverie imaginaire dans l'esprit des lecteurs ». Cf. Véronique Lochert, *L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Librairie Droz, 2009, p. 207.

²¹ Introduit en thermodynamique pour indiquer le degré de perte de chaleur d'un corps et employé dans d'autres domaines, j'ai appliqué le terme entropie dans ce domaine pour identifier le phénomène de perte ou de transformation généré par les opérations de traduction intersémiotique. Je souligne que cette entropie concernant le logotexte, est applicable également à tout texte écrit : même une partition musicale présente en puissance un degré d'entropie variable que le compositeur tente de réduire avec des indications pour l'exécution (« adagio », « forte » etc.), mais qui demeure dans le texte et qui permet justement que le texte musical soit interprété différemment.

de la part de ce Prince. Clytemnestre la prend d'une main tremblante, et de l'autre, lui fait signe de se relever²² », nous pouvons repérer des traces assez précises des entropies (par exemple comment le messager se prosterne-t-il ? Quel geste est utilisé par la reine ?)

L'identification de ces entropies est la première étape pour notre approche : en reconnaissant les vides, on peut ensuite établir le processus d'exploitation des sources capable de réduire la fourchette de ces possibilités. Ce processus s'appuie sur la mobilisation des sources indirectes et l'usage de l'abduction. Cette forme d'hypothèse à partir de l'expérience appartient, selon Peirce, à une logique scientifique et se distingue de la déduction pour le fait que la déduction - à savoir l'inférence d'un *résultat* (Socrate est mortel), à partir d'une *règle* (tous les hommes sont mortels) et d'un *cas* (Socrate est un homme) - n'apporte rien de nouveau eu égard de la règle : la déduction spécifie et applique à un *cas* ce qui est déjà présent dans la *règle*. L'abduction, en revanche, comme l'explique Umberto Eco en citant Peirce, est un cas d'inférence synthétique « où nous trouvons une certaine circonstance curieuse qui pourrait être expliquée par la supposition qu'elle est le cas spécifique d'une règle générale, et pour cela nous adoptons cette supposition²³ ». Ainsi, l'abduction nous fournit un outil méthodologique pour l'inférence d'un *cas* (par exemple comment la reine renvoie le messager dans un ballet de Noverre) à partir d'une *règle* (par exemple le fait que les arts de la représentation s'inspiraient de la rhétorique et avaient adopté des modèles similaires d'éloquence du corps) et des *résultats* (ce qui implique l'observation de ces pratiques ailleurs que dans la danse et la prise en compte de sources qui nous fournissent des indices sur le cas traité).

À travers l'abduction réglée par un protocole pertinent de l'usage des sources, il est possible d'inférer un nombre d'hypothèses sur le choréotexte compris dans une fourchette limitée du possible, d'améliorer le degré d'approximation en mobilisant les sources de l'environnement culturel de l'œuvre et de connecter l'œuvre avec ses effets sur les spectateurs.

L'analyse herméneutique du logotexte représente une étape parmi d'autres procédés menant à modéliser l'œuvre dans sa virtualité et dans sa performativité. Ses traces directes (le livret de ballet et la musique) ne sont pas l'identité de l'œuvre mais elles mènent ensemble à ce qu'on a défini l'identité en puissance de l'œuvre. Dans cette perspective, l'opération herméneutique qui concerne le traitement croisé des sources directes et indirectes - (les comptes rendus des spectateurs, les recensions, les mémoires de voyages, les traités) - est cruciale pour réduire le champ du possible et comprendre l'action de cet objet dans son monde²⁴.

Cela reste un défi car, étant donné la différente nature de ces sources (verbales, musicales, iconographiques), cette opération de croisement requiert une expertise multidisciplinaire ainsi qu'un protocole de recherche assurant la pertinence des sources mobilisées et des hypothèses engagées sur lequel nous travaillons à présent²⁵.

Dans ce processus, un rôle central est joué par le corps, car comment penser l'actualisation d'un choréotexte sans que les hypothèses ne soient testées, lorsqu'il est

²² Jean-Georges Noverre, *Agamemnon vengé*, Vienne, 1771 (musique de Franz Aspelmayr), in Idem, *Lettres sur la danse, les ballets et les arts*, St. Petersbourg, Charles Schnoor, 1803-1804, t. IV p. 151.

²³ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 185 (C'est nous qui traduisons).

²⁴ Il ne faut pas confondre l'approche herméneutique de l'analyse croisée dont je parle ici et ce qu'on pratique sous l'appellation générique d'analyse croisée ou croisement des sources (à l'origine de l'« effet Frankenstein ») à savoir une mobilisation arbitraire de sources disparates, convoquées pour remplir les vides ou pour soutenir un propos, sans que leur pertinence ne soit ni justifiée, ni testée, et sans que leur usage ne soit régi par un protocole d'exploitation clairement formulé.

²⁵ Une proposition concrète de ce protocole a pris forme et a été testée pendant les recherches au CND. Cf. la synthèse du projet citée plus haut. Ces recherches ont été à la base de l'approche méthodologie du projet CHOREART à venir.

nécessaire, dans une dimension performative ? Une chose est de parler d'une contredanse, autre chose est d'expérimenter le jeu social qui se crée lorsqu'on participe à une contredanse. Une chose est lire qu'un danseur tel que Magri, faisait le saut des « ciseaux » et autre chose est de pouvoir considérer non seulement l'énergie, l'élévation et la rapidité nécessaires, mais aussi l'espace indispensable pour prendre l'élan. Dans le « faire » émergent des détails qui restent cachés lorsqu'on se borne à une réflexion désincarnée. Cela implique une expertise du chercheur qui engage le corps et ses possibilités. Toutefois, il ne s'agit nullement d'exiger qu'un chercheur soit un danseur (et encore moins le contraire), mais plutôt d'ajouter la compétence d'un « faire » raisonné parmi les outils du chercheur. Dans ce sens, cette approche préconise une recherche « incarnée » dans la matérialité qui contribue à questionner la primauté traditionnelle de l'esprit sur le corps²⁶.

Quelques conclusions provisoires

Revenons à la gravure qui a donné l'incipit à cette étude. Elle nous a tout d'abord permis de nous engager dans une réflexion qui a questionné le statut de l'œuvre chorégraphique. Cette dernière apparaît à présent comme le monde des métamorphoses qui conjugue singulièrement des notions traditionnellement antinomiques : permanence et évanescence, stabilité et devenir, unicité et multiplicité, virtualité et corporéité. Ainsi profondément oxymorique, l'œuvre chorégraphique n'est pas un objet d'étude facile à penser dans une civilisation comme la nôtre ancrée dans une tradition du permanent et de l'éternel. La place exiguë de la danse dans le monde académique en est peut-être une conséquence : toutefois de cette place exiguë, elle pose des questions dérangeantes et inspire de nouvelles perspectives pour la recherche.

La gravure a été également le point de départ pour fixer notre définition de performance, expression dynamique d'une intersubjectivité qui crée un dialogue incessant entre l'œuvre et la société. Par la circularité des regards qui manifeste la relation entre les spectateurs, les artistes et leur monde, elle nous a suggéré une vision de l'œuvre comme une lecture « ouverte²⁷ », où le spectateur *in fabula* contribue à construire un sens multiple que le chercheur se charge d'interpréter à travers les sources à l'épreuve du corps. Au centre de cette gravure, l'image d'un corps, caché et montré en même temps, nous a offert l'occasion de souligner son rôle dans notre approche questionnant les méthodes pour penser le corps dans sa virtualité et pour concrétiser la pensée dans la matérialité.

Enfin, au moment même où nous regardons cette gravure, un dernier élément émerge, à savoir le fait que nous sommes nous-mêmes des observateurs : notre regard mesure avec des outils de notre époque, juge et donne une valeur sur la base de notre patrimoine culturel et

²⁶ L'irruption du corps dans les sciences humaines à la fois comme lieu de l'expérience et comme objet d'étude est relativement récente (pour un aperçu de l'influence capitale de Foucault dans ce processus voir par exemple Mathieu Potte-Bonneville, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques* 2012/3 n. 130, p. 72-94). Pour ce qui concerne l'étude des œuvres théâtrales, on mesure l'impact de cette irruption dans la prise en compte assez récente et très répandue de la dimension performative des textes de théâtre que l'on avait jadis considérés surtout d'un point de vue littéraire. Pour la danse la situation est inversée car n'ayant pas de texte, elle a été initialement l'objet de praticiens pionniers qui se sont ensuite orientés vers la recherche (parfois sans développer les outils nécessaires ou sans que la pratique soit accompagnée par une véritable réflexion épistémologique). Cette situation n'est pas sans conséquences dans le statut de la discipline danse au sein des autres disciplines, comme l'observe Edward Nye qui, dans un article récent, s'interroge sur le rôle des « insiders » dans les études en danse, sur « la prédominance du danseur-chercheur et le risque d'une tendance aux études émiques plutôt qu'étiques » (Edward Nye, « De l'importance des acteurs-mimes étrangers et du regard externe sur le ballet romantique », in Arianna Fabbricatore, *Quand l'Europe danse : identités, altérités, frontières*, Rennes, PUR à paraître en 2019). La problématique reste à ce jour ouverte et il persiste, dans les études en danse, la nécessité de définir les rôles et les méthodes.

²⁷ Je fais allusion ici à Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points 1962 (éd. originale 1962).

social donné. Dans son jeu de mise en abîme, cette gravure nous invite à questionner de façon critique la notion de subjectivité de l'interprétant que nous sommes.

En guise d'ouverture, plus que de conclusion, je voudrais formuler brièvement les trois principes fondamentaux de cette approche herméneutique du spectacle que j'ai proposé ici tout en remettant à une autre occasion un plus ample développement. 1) Elle est tout d'abord immanente et non pas objectivante ; toutefois, il ne s'agit pas de renoncer à l'objectivité, mais plutôt de prendre en compte de façon consciente et critique la subjectivité de l'observateur que je suis et a fortiori la subjectivité du *spectator in fabula* en tant qu'expressions de valeurs individuelles et collectives. 2) Elle est possible : elle permet de penser l'œuvre en termes de possibilités – et donc de pluralité de sens – dans une dimension virtuelle et incarnée à la fois qui dérive de l'interprétation croisée et raisonnée de ses sources, mise à l'épreuve du corps et dont il nous revient d'évaluer la pertinence et la fiabilité. 3) Elle est complexe : sa portée est très ample, elle aspire à croiser une pluralité de textes, à brasser une diversité de langages, à comprendre les mondes complexes des interactions entre une œuvre, ceux qui la regardent et ceux qui se donnent à voir, en conversation constante avec la société, la culture, le monde, les mondes auxquels elle appartient.

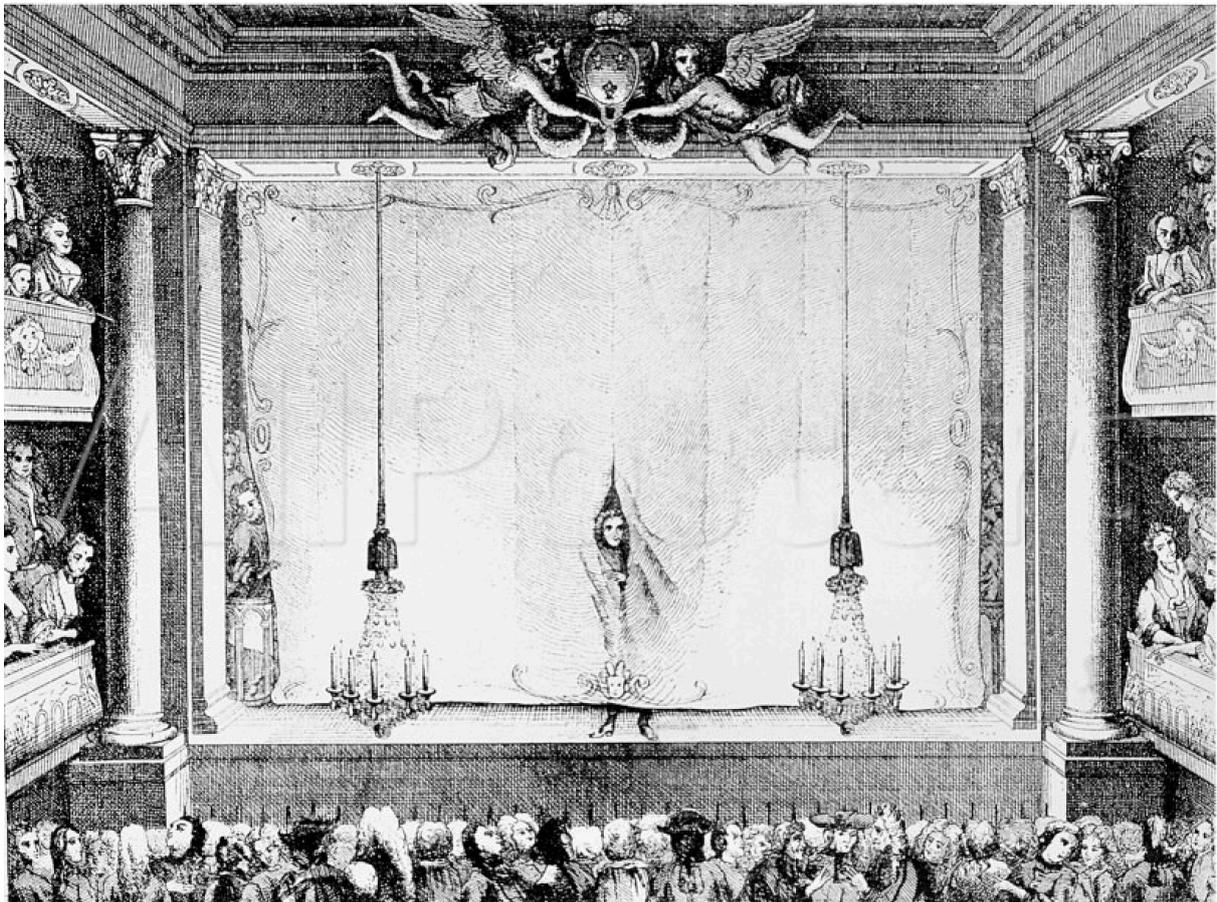


Fig. 1 Charles Coypel, *Suite d'estampes des principaux sujets des Comédies de Molière gravées sur les esquisses de Charles Coypel, dédiée au public en M. DCCXXVI*, [estampe], Gallica – BnF.

Bibliographie citée

ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Fr. par G. Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961, réédition Agora-Pocket, Paris 1994.

BARTHES Roland, « (Théorie du) Texte », *Encyclopaedia universalis*, 1973.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard Paris, 2000, Allias 2003 [Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972].

BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1992. IDEM *Le sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

CERVELLATI Elena et Al., « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse* [Online], 1 | 2014, Online since 01 March 2014, consulté le 24 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/danse/627>.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points 1962 [Milano, Bompiani, 1962]

ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

FABBRICATORE Arianna Beatrice, « La danse comique et grotesque : interprétation cinématique du *Trattato teorico-prattico del Ballo* (1779) de Gennaro Magri », CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015 <https://hddanse.hypotheses.org/category/lectures-cinetiques-au-cnd>

FABBRICATORE Arianna Beatrice, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-prattico del Ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin, CN D, 2018.

FABBRICATORE Arianna Beatrice, *La Querelle des Pantomimes*, Rennes, PUR, 2017.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode*, éd. fr. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1976 et 1996 [Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960/1990].

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

Lochert Véronique, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Droz, 2009.

MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques », *Recherches en danse*, n° 1. <http://danse.revues.org/1017>. Consulté le 10 juin 2018.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques* 2012/3 n. 130.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin 2009.

RICEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

VATTIMO Gianni, *Ethique de l'interprétation*, trad. de l'italien de Jacques Rolland, Paris, La Découverte, 1991.