



HAL
open science

La critique de la musique et de la danse contemporaines ou l'institution silencieuse

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. La critique de la musique et de la danse contemporaines ou l'institution silencieuse. 2023. hal-03941210

HAL Id: hal-03941210

<https://hal.science/hal-03941210>

Preprint submitted on 16 Jan 2023

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.

Copyright

La critique de la musique et de la danse contemporaines ou l'institution silencieuse

Florence Lethurgez

La sociologie a tout intérêt à analyser l'évolution des fonctions et usages de l'activité critique, en tant qu'écriture du jugement, activité sociale s'il en est. Elle s'élabore au présent, le critique étant chargé d'évaluer, en temps quasi réel, des œuvres se donnant dans l'imprévisible ; plus encore dans le cas des arts contemporains que nous avons choisi d'étudier ici, considérés par leurs acteurs, lesquels assimilent expérience de l'indicible et expérience indicible, comme impropres à la définition¹. Les positionnements originaux que *le contemporain*² suscite entre créateurs, œuvres, institutions et publics, déplacent la figure du critique. Le soutien institutionnel dont les arts contemporains bénéficient, en tant qu'arts à réception « difficile », donne également au discours critique une dimension spécifique, en ce que ses destinataires, assimilables aux publics, sont considérés à la fois en tant que sujets de goût et objets démocratiques, récepteurs d'un message esthétique et usagers visés par l'institution. Enfin, la confrontation de corpus critiques propres à deux arts, la musique et la danse, comparables sur les plans historique, géographique, institutionnel et esthétique, doit nous permettre d'identifier leurs spécificités éventuelles.

Nous choisissons de travailler à l'échelle de ces institutions spécialisées que sont les Centres Nationaux de Création Musicale et Chorégraphique, prenant pour terrains d'études le *CIRM* (Centre International de Création Musicale) de Nice, sous la direction du compositeur François Paris, d'une part et le *Centre chorégraphique national ballet Preljocaj* d'Aix-en-Provence, sous la direction du chorégraphe Angelin Preljocaj, d'autre part. Le Centre chorégraphique a bénéficié de la construction de bâtiments spécifiquement conçus pour ses activités. Sa programmation se déroule selon la forme d'une saison. Celle du Centre musical, lequel ne bénéficie pas de tels locaux, est concentrée sur le temps fort du festival *MANCA* (Musiques Actuelles Nice Côte d'Azur). Les corpus de critiques retenus sont construits par les institutions elles-mêmes ; elles nous les ont communiquées, en tant qu'archives classées, au titre de témoignage de leur activité, depuis une dizaine d'année environ (de 2005 à 2015). Nous prenons en compte des corpus de fait, sans chercher à introduire des critères de représentativité entre médias et signataires. Malgré la rareté des articles de fond, nous attendons de pouvoir observer comment la parole critique de ces deux arts articule, de manière nuancée, définitions et enjeux esthétiques et modalités institutionnelles.

Notre approche théorique relève de la sociologie compréhensive³ en ce qu'il s'agit de comprendre l'univers de sens que les critiques associent à leur pratique et qui a des liens avec la manière dont ils le produisent. Notre méthode d'analyse est qualitative. Elle est fondée sur la recension des manières d'écrire (stylistiques et lexicales) et des thématiques (principes, critères, arguments, références, croyances, représentations, etc.) mobilisées de manière récurrente par les critiques. À un stade encore exploratoire, elle ne fait pas appel à des dispositifs méthodologiques très formels, hormis l'analyse par catégories conceptualisantes, des unités de sens non déductibles des seuls énoncés de surfaces, mais composées par l'analyse compréhensive, afin d'accueillir sans les circonscrire

¹ Voir par exemple, pour la danse, FRIMAT, F., *Qu'est ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2009.

² Le contemporain, qualificatif désormais traité comme substantif, est une vaste catégorie, un « point de vue », une « attitude », un « état d'esprit » communs, tacitement reconnue et non explicitement définie par les artistes qui s'en réclament. Tout au plus s'oppose-t-il au classique et à ses codes stabilisés et cherche-t-il à remettre en question les pratiques socio-esthétiques de réception des œuvres, [En ligne], URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_contemporaine.

³ Pour un examen de l'articulation entre cette approche théorique et les méthodes de validation propres aux sciences sociales, voir PAILLE, P. et MUCCHIELLI, A., *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2013 (3^e édition).

prématurément, les données émergentes⁴.

1. La critique du Festival de musique contemporaine MANCA

Le corpus de critiques musicales réunit une soixantaine de textes, que nous avons pu partager, à part égale, en deux types : la critique « informationnelle » et la critique « musicologique ».

1. 1. Une langue commune

Contrairement aux typologies habituelles, les caractéristiques de ces deux types ne s'opposent pas mais se cumulent, la critique musicologique étant un approfondissement de la critique informationnelle, ce qui signale, au titre d'un premier constat, une grande homogénéité du discours. L'écrasante majorité des critiques concerne les moments les plus cérémoniels, soirées d'ouverture et de clôture, hommages, anniversaires, créations mondiales, de même que les soirées dans des lieux prestigieux et mobilisant orchestre symphonique, chefs d'orchestres, formations et solistes d'excellence, ballet, présence du compositeur, etc. La surreprésentation de la figure du chef d'orchestre y est significative et n'a pas d'équivalent pour la danse contemporaine :

« (...) la salle Pasteur du Théâtre National de Nice, avec deux concerts de l'Ensemble Orchestral Contemporain qui allaient maintenir le public sur les lieux plus de cinq heures de rang. Tout deux dirigés par Marc Foster, dont deux créations mondiales, placés sous la figure tutélaire du Romain Giacinto Scelsi (1905-1988)⁵. »

« Et Marco Guidarini de démontrer encore une fois ses vertus exceptionnelles de chef face à une phalange qu'il porte désormais au plus haut⁶. »

De nombreux marqueurs et saluts institutionnels s'emploient à situer et ancrer historiquement et géographiquement le CIRM et son festival. Des informations sur l'action du ministère de la Culture, du Centre et de ses missions et activités sont inventoriées, sans être questionnées. En dépit de la question pointée de la baisse des budgets, l'institution est envisagée comme un cadre, et non comme un milieu vital, les liens qui relient le Centre à ses tutelles sont établis de manière moins explicite que pour la danse.

Un souci d'ordonner les constituants du spectacle apparaît dans l'énoncé clairement hiérarchisé des formations instrumentales. Cet ordonnancement géométrique des corps instrumentaux est plus présent dans la critique de la musique que dans celle de la danse.

« Une soirée particulièrement riche s'est déroulée au Théâtre National de Nice avec un concert de première partie de soirée aux œuvres très diverses, allant du petit ensemble au plus gros effectif avec deux créations mondiales⁷. »

De fait, les notions de précision, d'accord rythmique et dynamique, appliquées à l'interprétation, y sont centrales. Encore une fois, le chef d'orchestre, abondamment qualifié, en assure plus ou moins bien la tenue.

L'ensemble des critiques se montre soucieux d'indiquer et décrire la cause dont la conséquence est la musique donnée à entendre, le dispositif instrumental et technique produisant le son musical. Il s'agit d'amarrer le discours critique à des repères visuels évidents pour le public. Selon Pierre-René Serna, « Au début, on ne comprend pas très bien ce qui se passe - est-ce qu'il y a une bande, qui fait

⁴ Les catégories conceptualisantes ne correspondent pas à des thèmes définis a priori et que pourrait recenser une analyse de contenu, « elle est l'analyse, la conceptualisation, la théorisation en progression. », *ibid.*, p. 316.

⁵ *Classique d'aujourd'hui*, Bruno Serrou, vendredi 16 novembre 2012, [En ligne], URL : <http://brunoserrou.blogspot.fr/2012/11/les-manca-de-nice-dirigees-par-francois.html>.

⁶ *Scènes magazine*, Pierre-René Serna, décembre 2006.

⁷ *Performarts*, Caroline Boudet-Lefort, 10 décembre 2012.

quoi⁸ ? »

La matière musicale résiste à la description. Le critique musical ne s'y risque que très peu, en se concentrant sur la définition des moyens mobilisés, offrant une opportunité descriptive plus objective. La question du choix d'un vocabulaire pour rendre compte d'une musique se donnant le plus souvent dans l'inouï est particulièrement posée au critique de musique contemporaine. Ne rien dire du son musical apparaît comme une solution prudente, mais qui abandonne toute prérogative de pertinence à la seule écoute.

Enfin, le *contemporain* apparaît comme une catégorie circonscrite et stabilisée, que le discours critique ne s'emploie pas à interroger et mobilise comme un donné, sur lequel les acteurs s'accordent tacitement. Selon Bertrand Bolognesi, « C'est dans la contemporanéité la plus effective que nous plonge la deuxième partie du récital⁹. »

La notion paradoxale de *contemporain-classique* y est systématiquement affirmée, car selon, Gérard Dumontet, « [il s'agit d'une] musique contemporaine certes, mais qui rejoint les grands chefs-d'oeuvre du passé¹⁰ (...) ». Il s'agit d'établir une continuité, voire une convergence, entre répertoire et création, sans interroger non plus la tension qu'elle instaure entre valeurs consacrées et valeurs d'expérimentation et de rupture, ces dernières étant pourtant attendues de l'activité d'un centre de création.

Le public invoqué, en tant que destinataire et référent du spectacle, est un public abstrait et unanime, peu envisagé comme un sujet actif et diversifié. Quand il est segmenté, il l'est selon les catégories socio-démographiques visées par l'institution. Il est pourtant soumis à des conditions de réception, ayant à manifester un goût de l'effort, selon une représentation ascétique de la relation à l'art la plus légitimée socialement. C'est pourquoi le critique s'emploie à déterminer ce que la musique requiert. Pour Jean-Pierre Lamouroux, « (...) il faut arriver complètement libre (...) il faut arriver avec le maximum de curiosité¹¹ (...) ». Pour Michèle Tosi, « [la musique contemporaine est] un art exigeant, une démarche radicale qui n'est pas sans exercer son pouvoir de fascination pour qui veut tendre l'oreille aux infimes sollicitations de la matière sonore¹². »

1. 2. Des tendances spécifiques

Quelques tendances les caractérisent en propre cependant, reposant sur une représentation différente des compétences à engager dans l'activité critique, centrées autour de l'efficacité informationnelle d'une part et de l'expertise historique et axiologique d'autre part.

La critique « informationnelle »

La critique informationnelle est fondée sur un idéal de transparence, sur le déroulement de scripts concis et systématiques, chargés d'établir des liens directs entre ce qu'il y a à dire et ce qu'il y a à entendre. Le texte se veut un concentré fidèle de l'événement et donne des indications circonstanciées sur les lieux, dates, thèmes, dispositifs et protagonistes.

En contrepoint à cette froide et rationnelle logique de calendrier, les moments forts sélectionnés, sont présentés selon les codes d'un rituel. De nombreux marqueurs de légitimité, historique et charismatique, sont attachés aux constituants les plus spectaculaires. Plusieurs figures artistiques

⁸ *Anaclase.com*, Bertrand Bolognesi, « L'orchestre philharmonique de Nice », 5 novembre 2004, [En ligne], URL : <http://www.anaclase.com/concert/articles/manca1.html>

⁹ *Anaclase.com*, Bertrand Bolognesi, « Les voix ouvrent le 25^e festival », 4 novembre 2004, [En ligne], URL : <http://www.anaclase.com/concert/articles/manca1.html>

¹⁰ *Patriote, côte d'Azur*, Gérard Dumontet, semaine du 11/11 au 17/11/2000.

¹¹ *Ciaovivalaculture*, Jean-Pierre lamouroux, [En ligne], URL : <https://ciaovivalaculture.com/2014/11/03/ouvrez-les-oreilles-pour-les-manca/>

¹² *ResMusica.com*, Michèle Tosi, 24 novembre 2010, [En ligne], URL : <http://www.resmusica.com/2010/11/24/le-dialogue-france-russie/>

émergent et se partagent les honneurs, uniquement captés par le chorégraphe-directeur dans le cas de la critique de danse : le compositeur-directeur, le compositeur contemporain-classique, le chef d'orchestre, enfin l'interprète, s'il est d'exception. Pierre-René Serna relève que « Les instrumentistes refusent de se lever pour laisser au chef le bénéfice des applaudissements¹³. »

Le discours adopte alors une modalité superlative et accumule des substantifs renvoyant à des notions universelles, des adjectifs particulièrement choisis. « Mais l'impression la plus forte est pour le concert de l'Orchestre philharmonique de Nice, belle phalange en vérité, à l'Opéra, belle salle s'il en est, signée Joseph Garnier. » écrit par ailleurs Pierre-René Serna¹⁴.

Cette modalité superlative est encore amplifiée par un régime narratif « romantique », avec ses acmés et résolutions, dans des soirées où dominera un grand moment, qualifié d'« apothéose ». « Mais évidemment la pièce la plus attendue ce soir-là était *Déserts* de Varèse. » souligne encore Caroline Boudet-Lefort¹⁵.

La critique informationnelle se montre particulièrement fidèle à la voix du directeur du CIRM, en structurant le déroulement de son propos selon le titre choisi par François Paris à chaque nouvelle édition du Festival. Il s'agit encore de donner un repère au public, un fil conducteur secrété par la tête pensante de l'institution. Le directeur est un artiste, qui prend des risques, et construit en compositeur une programmation qui est une œuvre en soi, qualifiée en tant que telle pour son audace, sa complémentarité, etc. L'activité de l'institution constitue un tout cohérent, comme en témoigne François Paris. Ses choix apparaissent comme des problématiques, et l'objet d'un véritable travail de compositeur, que seul un compositeur est à même d'effectuer dans la longue durée.

« Il n'y a pas une manière unique de diriger un Centre national de création musicale. Je dirige le CIRM comme un 'compositeur-directeur' et non l'inverse. J'essaie de conjuguer en permanence légitimité artistique et légitimité institutionnelle : je peux par exemple engager un ensemble parce que j'ai eu la chance de travailler avec lui comme compositeur et donc de le connaître 'de l'intérieur'. Compositeur, je travaille moi-même beaucoup, et depuis bien longtemps, sur les micro-intervalles, et ceux-ci étaient aussi une des spécificités affichées du fondateur du CIRM¹⁶. »

Enfin, la critique informationnelle, sans pour autant interroger la catégorie du *contemporain*, oppose à un contemporain radical, « pur et dur », un contemporain tempéré, qui reçoit explicitement ses suffrages. Les critères qui structurent cette opposition sont posés comme des évidences partagées avec le lectorat et mettent en vis-à-vis, selon des polarités convenues, intellection *versus* émotion, ennui *versus* plaisir, recherche *versus* inspiration. En effet, selon Leïla Marchand, « (...) les compositeurs contemporains peuvent aussi toucher notre sensibilité¹⁷. »

La critique « musicologique »

La critique musicologique, quant à elle, ne se contente pas de « couvrir » et décrire les constituants de l'événement rapporté. Elle les articule, en les enracinant dans une histoire du langage musical, afin de définir à la fois comment la musique doit être entendue et lue.

Si elle se montre tout aussi superlative que la critique informationnelle, elle en donne et justifie les raisons : apport déterminant d'un compositeur au langage musical, excellence des interprètes, pertinence de la programmation, etc. Le thème retenu et défendu par le festival est analysé sous

¹³ *Concertclassic.com*, Pierre-René Serna, 11 décembre 2013, [En ligne], URL : <http://www.concertclassic.com/>

¹⁴ *Scènes magazine*, Pierre-René Serna, décembre 2006.

¹⁵ *Performarts*, Caroline Boudet-Lefort, 10 décembre 2012.

¹⁶ *La Terrasse*, Antoine Pecqueur, 17 novembre 2013, [En ligne], URL : <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/centres-nationaux-de-creation-musicale/>

¹⁷ *La Cohue*, Leïla Marchand, 26 novembre 2010, [En ligne], URL : <https://leilamarchand.wordpress.com/2010/11/25/quand-lelectroacoustique-squatte-ton-imaginaire/>

l'angle de son apport à l'histoire de la musique, présenté dans sa continuité. La programmation est évaluée en fonction de sa pertinence avec le thème retenu, les œuvres étant mises en regard les unes par rapport aux autres, en fonction de leur contribution respective. La programmation s'insère explicitement dans un processus de fabrication et de consolidation du répertoire. Il s'agit, pour un critique de *La lettre du musicien*, de « (...) porter une réflexion sur l'évolution de l'écriture avec voix dans la musique récente (...) d'appréhender la notion contemporaine du traitement de la voix dans l'opéra¹⁸. »

Si la critique informationnelle s'en tient à décrire le dispositif qui produit le son musical, afin de dire *avec quoi la musique est faite*, la critique musicologique se risque davantage à la description phénoménologique du son, afin de dire *comment la musique se donne à écouter*. Mais, contrairement aux critiques chorégraphiques, il ne s'agit jamais de dire *pourquoi la musique est faite*, de l'envisager sous l'angle de ses fonctions sociales. Les instruments, davantage détaillés au sein des formations, tiennent une fonction de repère central.

Plutôt que de répartir l'information de façon séquentielle, la critique musicologique tresse un complexe, entrelaçant étroitement critique d'œuvres, de programmation et d'interprétation. Les liens tissés entre ces différents registres de la critique correspondent souvent à une polyphonie de citations croisées : un chef d'orchestre s'exprime sur un compositeur, un compositeur à propos un ensemble instrumental, etc. Il s'agit, pour le critique musicologique, moins d'informer que de montrer sa capacité à établir des liens explicatifs entre toutes les composantes de l'événement afin d'en restituer la singularité et en évaluer la valeur.

« Pourtant, c'est avec délectation que l'on écoute les beautés sonores des instrumentistes de l'EOC mises au service de l'œuvre subtilement bigarrée et expressive de Matalon, confirmant ainsi combien cet ensemble excelle dans le répertoire pour lequel l'a brillamment formé son fondateur, Daniel Kawka, qui en a fait l'un des meilleurs ensembles de musique contemporaine d'Europe¹⁹. »

Des critères d'évaluation spécifiques sont davantage mobilisés que dans le premier type de critique. L'interprétation est évaluée par exemple selon les axes virtuosité, rigueur, vigueur *versus* approximation, relâchement, ductilité, alors que la composition l'est selon d'autres axes, tels qu'ennui, caricature, inutilité *versus* intensité, sens, équilibre, et que la programmation bénéficie, enfin, des siens propres.

Ainsi, une langue commune ou « langue parfaite », objective, transparente, rationnelle, capable de décrire et expliquer son objet, se dégage clairement de l'ensemble du corpus de critiques musicales, une langue destinée à réduire l'incertitude du public, destinataire unanime et abstrait.

Il est délicat de décréter à ce stade de la recherche ce que cette homogénéité discursive et sa finalité explicative suppose. Est-ce le signe d'un état d'aboutissement du texte critique dans le cas de la musique contemporaine, sûr de critères mobilisables sans précaution ni questionnement²⁰ ? Est-ce le signe d'une rigidité discursive, liée à la fois à une situation de pénurie et d'irénisme critique, que vient renforcer encore l'institutionnalisation croissante du domaine ?

2. Les critiques du Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence

¹⁸ *La lettre du musicien*, R.R, n° 275, 2^e quinzaine de novembre 2002.

¹⁹ *Classique d'aujourd'hui*, Bruno Serrou, vendredi 16 novembre 2012, [En ligne], URL : <http://brunoserrou.blogspot.fr/2012/11/les-manca-de-nice-dirigees-par-francois.html>.

²⁰ Comme pourrait le confirmer l'existence de la figure, déjà traditionnelle, du compositeur-critique, qui ajoute à ses compétences de créateur, la capacité de formuler et d'élaborer des concepts sur sa démarche et celles de ses pairs, et qui n'a encore que peu d'équivalent pour la danse. Voir par exemple GERMAIN-THOMAS P. (dir.), « Le public de la danse contemporaine. Instituer la parole des corps », *Quaderni*, n° 83, 2014, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Nous distinguons, à partir d'un corpus numériquement équivalent au précédent, trois types principaux : la critique « informationnelle » encore, la critique « théorique », enfin la critique « organique », selon une ventilation respective de 20%, 40% et 40% de l'ensemble des textes. Nous procédons ensuite à l'analyse des critiques consacrées au chorégraphe-directeur, Angelin Preljocaj, qui représente un tiers du corpus et concerne les trois types.

La variabilité et la singularité des types caractérisent ainsi davantage la critique chorégraphique. Les quelques catégories communes que nous avons pu dégager reçoivent un traitement nuancé dans chacun des types. Si, par exemple, le public est davantage une entité concrète que pour la musique, il n'est pas exactement la même dans les trois critiques : entité marketing dans la première, politique dans la deuxième, communicationnelle, dans la troisième, enfin affective, dans les critiques dédiées à Preljocaj.

La critique « informationnelle »

Elle se montre plus protéiforme que son homologue musical. Souvent fidèle au dossier de presse, elle délivre une carte d'identité des propositions chorégraphiques, énumère et quantifie, sous forme de listes, œuvres, effectifs et noms de danseurs, etc., avec une grande précision. Un souci de *mesure exacte* remplace celui d'ordonner hiérarchiquement les constituants du spectacle, qui, ici, se succèdent sur un même plan, depuis la logistique jusqu'à la performance. Cherchant à inventorier tout ce qu'il y a à voir, tout ce qui est et fait le contemporain, cette critique entre déjà dans la matière chorégraphique, ébauche la description des corps en mouvement qu'elle situe dans un décor, un univers à la fois concret et symbolique. Patrick Merle précise que « (...) la partition, exigeante, avec au bas mot 4000 mouvements et déplacements à intégrer pour chacun en 1h10, a généré une double distribution. » Il en énumère la « (...) succession de combinaison des corps, de contacts, d'unisson, mathématiques, abstraits et fascinants²¹. »

Les critiques qui évitent de mettre des mots sur la partie la plus sensible de la danse choisissent de recourir à l'argument de l'œuvre. L'évidence narrative est une solution pour dire la danse, d'une manière organisée, au public. Elle intègre volontiers le spectateur à la trame temporelle du récit.

L'institution est moins un cadre qu'un milieu, un environnement concret et complexe, dont il s'agit de comprendre toutes les implications sur la proposition chorégraphique. Des liens sont ainsi établis explicitement entre missions institutionnelles²², indicateurs de gestion d'une part et conséquences esthétiques (effectifs de danseurs, répertoire), démocratiques (jauge de salles de spectacles selon les goûts du public) d'autre part. L'institution apparaît comme un éco-système dans lequel la danse vit et évolue.

Le public n'est pas considéré, contrairement à la critique musicale, comme une entité abstraite et unanime. Il a des attentes, des réactions, parfois violentes. Il devient une audience, précisément mesurée et segmentée par des indicateurs de gestion, selon une approche marketing. Ses réactions sont évaluées en termes d'adéquation ou non entre ses besoins et l'offre institutionnelle. Le scandale, contrairement à la musique contemporaine, ne fait pas partie du passé et constitue un aspect de l'existence sociale de la danse contemporaine d'aujourd'hui. Patrick Merle encore n'hésite pas à rappeler que tel ballet a été « Hué, fui par des grappes de spectateurs depuis sa création fin 2004²³ (...) ».

La critique « théorique »

Nous aurions pu la nommer également critique « ontologique » en ce qu'elle est caractérisée par des

²¹ Patrick Merle, *Preljocaj, des mouvements sauf vides de sens*, La Provence, 28 mai 2008.

²² Telles que les missions de création, diffusion, partenariats, résidences, etc.

²³ Patrick Merle, « *Umwelt* », *un exercice de style hypnotique*, La Provence, 4 février 2007.

interrogations sur la nature et les ambitions de la danse contemporaine. La question de savoir si *c'est ou ce n'est pas de la danse* traduit l'inquiétude qui traverse les textes de ce corpus et qui renvoie à la difficulté d'identifier des catégories pertinentes pour définir la danse contemporaine et donc distinguer les œuvres. Le critique théorique y répond en procédant à des allers-retours entre principes, pratiques et enjeux fondateurs d'une part, critères spécifiques mobilisés pour l'examen d'œuvres particulières d'autre part. Il se fonde ainsi sur un travail de conceptualisation et de problématisation, afin de définir rigoureusement la contribution respective des œuvres au « travail de la danse²⁴ ». Certains critiques se questionnent, telle Eva D. : « Mais, objectera-t-on, c'est de la danse, ça²⁵ ? », d'autres affirment, telle A. Su. : « La danse, c'est ce qui reste quand on a tout enlevé²⁶ (...) ».

La capacité à traiter de grandes questions existentielles s'inscrit dans le statut de la danse à travers les relations entre les corps, selon l'opposition récurrente entre l'humain et l'inhumain, comme en témoignent Eva D. : « Maguy Marin explore la vie humaine frontalement²⁷. » ou encore A. Su. : « On rencontre alors l'humanité²⁸. » Le contemporain en danse n'est pas pour la critique théorique un fait d'histoire mais un fait de valeur. Aussi le critique articule-t-il enjeux artistiques et sociétaux. L'échelle large et abstraite des définitions conceptuelles appelle en contrepoint l'inventaire exhaustif des constituants sensibles du spectacle, par lequel le discours critique entre dans la danse, de la peau d'un danseur jusqu'à la scénographie. Cet inventaire est significatif de ce que le critique considère comme pertinent en regard des propositions théoriques qu'il avance. Le corps en est le signifiant dominant. Il ne mobilise pas de terminologie technique, renvoyant à un ensemble clos et préexistant de positions, de pas, mais cherche à rendre compte de ce que le chorégraphe fait avec les corps, de ce que les corps font entre eux et avec leur environnement, dans ses dimensions sociales, politiques et culturelles²⁹. Pour A. K., la chorégraphie est « (...) une construction mouvante, de corps en corps, au sein d'un univers cerné³⁰. »

Cette prise en compte de la matière de la danse favorise l'usage d'un couple sémiologique constitué par le geste d'une part et sa signification d'autre part. Les moyens de la danse (corps et accessoires) sont immédiatement articulés à ce qu'ils représentent (l'être et la pensée), l'interprétation succédant systématiquement à la description.

Au public-audience de la critique informationnelle, succède le public-peuple, en tant que catégorie politique démocratique. Il a le droit de manifester sa désapprobation, et cette question, liée à la réception des arts difficiles, fait partie de l'objet de la critique. De fait, dans le cas de la danse contemporaine, elle peut faire partie de l'œuvre chorégraphique elle-même³¹, qui, dès lors, semble être moins attachée à un principe d'autonomie esthétique que la musique. Eva D. nous informe que « (...) le quart de la salle est sorti durant la représentation³² (...) ».

La critique « organique »

Nous mobilisons ce terme ici en ce qu'il renvoie au vivant et à son indétermination fondamentale. La critique « organique » se veut mimétique de son objet, la danse contemporaine, de ses spécificités comme de ses déficits, notamment définitionnels. A la distance, à la neutralité

²⁴ Selon l'expression de LOUPPE, L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (3^e édition).

²⁵ Ventilo, Eva D., « Pure et dure », 7-13 février 2007.

²⁶ *La Croix*, A. Su., « Des gens qui dansent », 5 novembre 2006.

²⁷ Ventilo, Eva D., « Pure et dure », 7-13 février 2007.

²⁸ *La Croix*, A. Su., « Des gens qui dansent », 5 novembre 2006.

²⁹ Voir Sophie WALON, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn* [En ligne], URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927>

³⁰ La Provence, A. K., « *Umwelt* », *l'environnement de Maguy Marin au Pavillon noir à Aix*, 30 janvier 2007.

³¹ La critique revient largement sur l'expérience de Preljocaj qui a intégré en tant que musique d'une de ses œuvres la bande son contenant le bruit des huées du public à l'audition d'une performance de Cage.

³² Ventilo, Eva D., « Pure et dure », 7-13 février 2007.

académique d'une critique théoricienne succède la proximité d'une critique artiste, insérée concrètement dans le milieu. C'est dans le type « organique » qu'émerge une voix singulière, une signature, celle de Jean Barak³³.

Le critique a partagé les mêmes espaces-temps que le chorégraphe, qu'il prénomme, et dont il se fait le porte-parole, à propos d'aspects aussi intimes que ses désirs, ses aspirations, le regard qu'il porte sur sa propre créativité, etc. L'être chorégraphique est davantage cerné que le faire chorégraphique, le critique allant chercher loin dans sa mémoire, signalant qu'il était déjà présent, avant que le chorégraphe ne soit reconnu et institutionnalisé. Un critique précise qu'« [il] a toujours aimé écrire à partir d'œuvres anciennes³⁴ (...) ».

Il s'agit moins d'explicitier le travail chorégraphique en expert, que d'en révéler, en initié, les aspects qui correspondent aux préoccupations subjectives du critique, qui, diverses, le conduisent à superposer les registres esthétique, biographique, psychologique, etc. Le regard personnel du critique se donne comme le prolongement de celui du chorégraphe. « D'autant qu'à voir Chinook, on se dit que tout mouvement peut devenir de la danse, tout peut se danser. » écrit Jean Barak³⁵.

L'indétermination discursive est caractéristique d'une posture qui désire se situer dans l'« ouvert » d'un travail inachevé et indéterminé propre à la danse contemporaine, afin, encore une fois d'être en osmose avec l'objet critiqué. L'identification de la singularité de la démarche créatrice permet au critique, lui-même, à travers cette activité, de participer au « travail de la danse ». Une nouvelle fonction d'accompagnement du travail chorégraphique s'offre ainsi à la critique, reconfigurant les frontières entre critique et création. Les catégories trop fermées que tentent d'imposer les spécialistes sont mises en doute. « Il n'empêche, la paraphrase dansée du discours éclairé du même coup la fameuse grammaire de la danse et le supposé langage du corps dont les spécialistes nous assurent l'existence. » précise encore Jean Barak³⁶.

Enfin, le critique « organique » entretient une relation ambiguë avec un public considéré comme un confident lointain. De même qu'il se fait le porte parole du chorégraphe, il se met volontiers à la place du public dont il s'approprie les schèmes de réception. « Le public ne s'y trompe pas (...) » déclare enfin Jean Barak³⁷.

La critique du chorégraphe-directeur, Angelin Preljocaj

Nous traitons enfin séparément les critiques dévolues au chorégraphe-directeur, qu'il s'agisse de sa programmation, de ses œuvres ou de celles de ses disciples-danseurs, en ce qu'elles représentent une catégorie consistante, contrairement aux critiques du CIRM et de son compositeur-directeur, François Paris.

Preljocaj est situé sur le territoire aixois, qu'il structure depuis le *Pavillon noir*, en des termes qui soulignent l'appartenance. Le « maître d'Aix » est dans « son » *Pavillon noir*, lequel est souvent personnifié. Les compagnies et chorégraphes sont invités « chez » Preljocaj. Par glissement métonymique, le *Pavillon noir* les accueille. Une même relation d'appartenance étroite, affective, relie Preljocaj à « son » public. L'ancrage, le lien, n'assignent cependant pas le chorégraphe à résidence, mais lui donnent la force de rayonner à l'international. Selon Jean Barak, « Le maître d'Aix poursuit son chemin et son public le suit³⁸. »

Les enjeux de transmission de la danse sont fortement personnalisés, d'autant que Preljocaj incarne à la fois la figure du chorégraphe-directeur et celle du danseur-chorégraphe, capable de joindre le

³³ Voir sa biographie et son travail de photographe sur son site personnel [En ligne], URL : <http://www.jean-barak.fr/> Il est symptomatique de cette « porosité » que ce critique ait été programmé pour ses textes et ses photographies lors de l'exposition de l'anniversaire des trente ans du Centre chorégraphique en 2015, à la Cité du livre d'Aix-en-Provence.

³⁴ *Zibeline, De quelques revisitations*, octobre 2007.

³⁵ *La Marseillaise*, Jean Barak, *Instit un jour, instit toujours*, 24 janvier 2007.

³⁶ *La Marseillaise*, Jean Barak, *Encyclopédie ou jeu de devinettes*, 13 décembre 2006.

³⁷ *La Marseillaise*, Jean Barak, « *Des gens qui dansent* », 14 novembre 2006.

³⁸ *La Marseillaise*, Jean Barak, *Immaculée conception et monstres hybrides*, 30 mai 2007.

geste à la parole et de monter sur scène pour montrer. Cette polyvalence structure la relation privilégiée qu'il entretient avec les danseurs, une relation quasi paternelle. Dès lors, ceux-ci sont cités nominativement, situés respectivement selon la durée de leur travail avec le chorégraphe et qualifiés morphologiquement, en tant qu'ils incarnent la gestuelle singulière du chorégraphe. Bérangère Alfort rapporte ces paroles de Preljocaj : « [la danse est] un art qui existe pour transcender la chair. Je demande à la chair de mes danseurs de jouer son rôle spirituel³⁹. » Cette signature dans le corps même des danseurs peut montrer l'ambivalence de la relation qui unit le chorégraphe aux interprètes dans le cas de la danse contemporaine. Elle est rarement problématisée par la critique, comme le fait ici K.G.-B. : « La curiosité qui nous anime est de voir comment un interprète du Ballet réussit à se détacher des codes qu'il interprète au travers des productions d'Angelin Preljocaj⁴⁰. » De fait, la mission de découvreur de talent du chorégraphe est particulièrement valorisée.

Un souci d'historicité assez marqué, qui fait écho à la classicisation de la musique contemporaine, est présent au sein de la critique dédiée à Preljocaj, qui insiste sur la longévité et la cohérence du parcours du chorégraphe. Aussi, les reprises de pièces du répertoire, ballets emblématiques, qui ont fait date à la fois dans l'histoire de la danse et dans le parcours de Preljocaj sont-elles particulièrement travaillées. C'est la cohérence de son parcours qui autorise l'entrée progressive au répertoire des créations originales du chorégraphe. L'œuvre poursuit son destin, continue à vivre, ce qui permet au public de mieux cerner les évolutions de la création chorégraphique, et à l'institution d'être un milieu de vie durable pour la création⁴¹. Pour Marie-Eve Barbier, *Noces* est une « (...) magnifique relecture d'un classique de répertoire⁴² (...) ».

Les critiques dédiées à Preljocaj témoignent toutes de la légitimité charismatique qui s'attache au chorégraphe-directeur, figure dominante de l'institution chorégraphique, y compris la plus moderniste⁴³. Abondamment cité en entrée et en sortie de texte et le structurant de part en part, il est l'objet exclusif d'un discours « de la grandeur⁴⁴ ». S'attachant à relater les moments les plus réussis de symbiose collective, capables tout à la fois de transformer et de transporter danseurs et spectateurs, il se montre en revanche plus discret, voire silencieux, sur l'institution, en tant qu'environnement vital et contraignant, que les autres critiques ; comme si le chorégraphe-directeur en était la figure incarnée.

Le contemporain en danse semble encore au travail au sein de son discours critique, plus divers et ouvert que celui de la musique contemporaine. De fait, les processus historiques sur lesquels s'est établi le passage du moderne au contemporain pour ces deux arts sont distincts, ce qui se traduit notamment dans la critique par des conceptions différentes attachées aux figures de compositeur-directeur et de chorégraphe-directeur et de représentations nuancées de la place de l'institution.

Se risquer à interpréter ces écarts observés à partir de corpus singuliers et à leur donner une portée plus générale nécessiterait d'interroger de manière approfondie les acteurs principaux de ces deux domaines, critiques, artistes et personnels assurant et bénéficiant des différentes missions de leurs institutions respectives.

³⁹ Dandy, Bérangère Alfort, *Pulvériser l'idée de départ*, octobre-novembre 2007.

⁴⁰ César, K.G.-B., *L'envers du miroir*, février 2008.

⁴¹ PELLETIER, C., Le marché de la danse contemporaine en France : enjeux, contraintes et paradoxes, *Political science*, 2013, p. 57. [En ligne], URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00957391/>

⁴² *La Marseillaise*, Marie-Eve Barbier, *Les noces barbares d'Angelin Preljocaj*, 20 décembre 2006.

⁴³ Signalant le « retour de l'aura » et celui du « mythe de l'artiste » dans les institutions culturelles, voir COMETTI, J.-P., *Dispositifs culturels et pratiques institutionnelles : le retour de l'aura*, ATALA cultures et sciences humaines n°16, « Sensibiliser à l'art contemporain ? », 2013, [En ligne], URL : http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/fiche.php?publication_id=39

⁴⁴ Voir HEINICH, N., *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 1999.

Aussi, ce premier relevé de catégories conceptualisantes, à partir duquel nous avons établi nos deux typologies, devrait nous permettre d'élaborer les axes de ces entretiens, afin de pouvoir répondre aux interrogations que laisse nécessairement ouvertes l'analyse de corpus textuels déjà constitués. La critique artistique est ainsi un observatoire sensible pour la sociologie compréhensive, en ce qu'elle produit, au sein de protocoles normatifs de communication, des définitions spécifiques des objets qu'elle saisit, et expose, à leur endroit, ses propres préoccupations. Elle contribue à la production du sens que la société donne à telle ou telle forme d'art.