



HAL
open science

Danse : La critique comme simulacre

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

| Christophe Apprill. Danse : La critique comme simulacre. 2023. hal-04336750

HAL Id: hal-04336750

<https://hal.science/hal-04336750>

Preprint submitted on 11 Dec 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.

Christophe Apprill

Danse : La critique comme simulacre

Conformément aux avant-gardes du XX^{ème} siècle qui se sont affirmées en rejetant ce qui précédait, les acteurs de la danse contemporaine se sont opposés à la danse classique, non pas de façon frontale, mais en recourant à des procédés qui ont progressivement sapé sa domination (création d'un diplôme d'État, de centres d'enseignement, de création et de diffusion dédiés, ouverture d'un espace médiatique dans des revues d'art contemporain ou interdisciplinaires¹). Puis dans les années 1990-2000, c'est au tour de la nouvelle génération de critiquer l'héritage des années quatre vingt, en puisant son inspiration dans les courants post-modernes des années 60-70 américains². Entre rejet et héritage, cette génération de chorégraphes opère une rupture pour affirmer le caractère conceptuel de leurs productions avec le soutien des chercheurs en danse. Au-delà d'un processus ordinaire dans l'évolution des courants artistiques, Giuseppe Burighel souligne comment certains ont commencé à s'emparer eux-mêmes de la critique, soit à propos de leur pairs, soit pour s'auto-critiquer, ce qui a eu pour conséquence de mettre « à mal la fonction de critique »³. En devenant « comme une espèce de critique d'art ou de théoricien de l'art par la promotion de conception anti-consumériste et anti-institutionnelle », ils se sont conformé aux critères définissant les œuvres d'art conceptuel⁴. Cette notion nécessite donc quelques précautions, comme l'attestent les travaux du chercheur en danse Giuseppe Burighel, qui distingue les discours *sur* la danse et « la reconfiguration esthétique *via* les discours.⁵ » Parmi les reconfigurations, l'essentiel de la critique en danse a élaboré un dispositif de légitimation institutionnel, scientifique et politique fondé sur une connivence, qui s'exprime à travers « le jeu puissant des mots »⁶, chorégraphes et chercheurs se donnant réciproquement des gages de légitimité, mettant en commun leurs réseaux d'influences et leurs systèmes d'alliances pour valoriser leur réputation. Elle s'est transmuée en un échange circulaire de discours laudateurs où les œuvres et les discours sur les œuvres se confondent⁷.

Connivence et auto-promotion

Les propriétés de la danse contemporaine ne consistent-t-elles pas à « inventer des formes d'énoncé chorégraphique qui ne rendent compte que d'elle-même⁸ » ? Ceci se vérifie quand les chorégraphes se critiquent entre eux, comme le font Alain Buffard et Xavier Le Roy avec quatre pièces de Jérôme Bel, tout en reconnaissant leur « connivence » avec celui-ci, ce qui disent-ils, « rend la lecture de l'article "un peu ardue", et l'exercice critique périlleux »⁹. Burighel note que « alignés comme ils le sont sur des parties pris » (...), ils semblent vite quitter le rôle de critiques – par des jugements sommaires et sans s'attarder à décrire les spectacles – pour assumer, en revanche, la posture de théoriciens voire d'historiens de l'art.¹⁰ » Leur critique, ajoute-t-il, consiste en une validation de leurs propres pratiques chorégraphiques qui est motivée par la volonté de valoriser les orientations qu'ils y défendent. Il s'agit donc davantage d'une auto-promotion, réalisée à travers la production d'un discours « savant et citationnel¹¹ » sur un confrère, que d'un réel travail de critique. D'ailleurs, Burighel va jusqu'à évoquer l'éventuel rôle de « promotion artistique et commercial » de ces pseudo critiques, qui, via la complicité de Jean-Marc Adolphe, directeur de la revue *Mouvement*, auraient accompagné la programmation de ces quatre pièces de Jérôme Bel au Festival Montpellier danse (4 au 8 juillet 1999) : « La revue serait-elle devenue l'organe de diffusion et de promotion de l'artiste et de ses compagnons de route ? » À propos des mêmes, la journaliste Dominique Frétard note : « Ils écrivent des analyses, en fait des louanges sur le travail de chacun.¹² »

Le recours au format de la conférence (Daniel Dobbels, Barbara Matijevic et Guiseppe Chico, Gaëlle Bourges, Xavier Le Roy, Claudia Triozzi, Jérôme Bel), dont *Le dernier spectacle (une conférence)* de Jérôme Bel constitue un cas exemplaire, est une autre manière de produire de la légitimation. Comme l'a analysé le sociologue Erving Goffman, c'est l'un des objectifs de la conférence, qu'il définit ainsi¹³ :

« Une conférence consiste en une occupation officielle et prolongée d'une scène, au cours de laquelle un locuteur fait part de ses vues sur un certain sujet, pensées qui constituent ce qu'on peut appeler son « texte ». Le style est ordinairement sérieux et un peu impersonnel, l'intention dominante étant de produire une compréhension réfléchie, et non pas une simple distraction, ou un effet émotif, ou encore une action immédiate. Quant aux énoncés constitutifs, on peut les supposer justifiés par leur contribution à la vérité, celle-ci étant apparemment quelque chose qui doit être cultivé et développé de loin, froidement, comme une fin en soi.¹⁴ »

Le dernier spectacle consiste en un récit auto-biographique comprenant des développements sur le spectacle, l'art en général et les danseurs. Bel y présente son système de pensée. À travers la conférence, il acquiert « une crédibilité en tant que sujet, jusqu'à pouvoir se poser comme les théoriciens de leurs propres œuvres/expériences »¹⁵. Le chorégraphe s'écarte pourtant de la conférence, telle qu'entendue par Goffman, où les auditeurs se doivent d'être « emportés au point de ne pas voir le temps passer, mais cela doit être à cause du sujet traité et non à cause du jeu du locuteur : c'est le sujet lui-même qui est censé avoir un effet durable sur les auditeurs, indépendamment du plus ou moins grand bonheur de sa présentation.¹⁶ » Mais avec Bel, le sujet traité est en partie concentré sur un sujet qui n'est autre que le locuteur lui-même. Le chorégraphe met en jeu sa réputation et sa renommée et il fait valoir celles-ci par sa position sur scène et par sa mise en scène, qui consiste en une mise en abîme en touchant à la limite du spectacle, là où, dit-il, « il n'y a plus rien à voir, ou plutôt, rien ne se passe.¹⁷ » Inspiré des préceptes de Roland Barthes et coutumier chez les chorégraphes de la danse conceptuelle, ce renversement conduit à affirmer que « lorsque l'acteur disparaît de la scène, le spectateur devient l'acteur et même le metteur en scène.¹⁸ » Mais est-ce vraiment possible ? Barthes ne fut pas romancier. Par conséquent, il n'a pas pu écrire la critique de romans qu'il n'a pas écrit. Cette différence de posture est fondamentale pour saisir l'espace sensible et cognitif qui sépare le sociologue des chorégraphes conceptuels. Ces chorégraphes ont beau jeu de dire que la chorégraphie sans la danse¹⁹ permet de faire du spectateur un acteur de la production chorégraphique, ils opèrent néanmoins une transposition du champ littéraire au champ chorégraphique, en supposant que les sens mobilisés sont les mêmes, et en laissant entendre que les conditions de réception des œuvres s'établissent selon des modalités identiques, ce qui est loin d'être le cas. L'acte de lire et d'écrire ne s'inscrit pas dans le face à face ritualisé propre à l'économie du spectacle vivant, avec son imaginaire, ses acteurs et ses lieux sacrés. En comparant l'incomparable, ce que l'on désigne alors par « critique » en danse n'est autre que l'expression d'un positionnement favorable aux danseurs, utilisant ici la conférence, en entretenant l'illusion de chercher à « s'émanciper du traditionnel statut de sujet dépourvu de toute possibilité d'énonciation ?²⁰ » La conférence ne poursuit pas un objectif d'émancipation « fondée sur la suppression des rapports de domination »²¹, mais celui d'obtenir une légitimité dans le champ de l'art contemporain. Celle-ci se réalise sur trois plans : en rendant visible et en explicitant la transgression d'avec les formes du passé autant qu'avec le vide théorique qui les accompagnait ; en inscrivant ces conférences dans le champ de la performance, ce qui catégorise *a priori* le chorégraphe dans le champ de la contre-culture et de l'avant-garde ; et en transformant le chorégraphe en théoricien et critique, tout en suspendant l'objection qu'il n'adresse ces constructions qu'à ses propres œuvres et à ses pairs qui réalisent des productions identiques.

Dans le même esprit, le Catalogue raisonné *Jérôme Bel 1994-2005*, « qui a permis au chorégraphe de faire ouvrage de sa propre image et de son discours »²², est exemplaire d'un processus où la théorisation ne vise qu'à valoriser l'artiste. Confinant au narcissisme, cette démarche d'apparence réflexive ne peut être raisonnablement assimilée à une critique. Bel a exploité le vide critique qui existait à son propre profit, en le remplissant par ses propres théorisations, tout en émettant (conformément à l'adage « on est jamais mieux servi que par soi-même ») des avis positifs sur son propre travail. La notion de réflexivité s'y trouve vidée de son sens. Les échanges professionnels entre chorégraphes sont une autre manière d'auto-construire une légitimité. Tout en exaltant l'incommensurable liberté de l'artiste, ils traduisent la volonté de développer un sentiment d'appartenance à une communauté d'intérêt spécifique au métier de chorégraphe. La correspondance par mails de Jérôme Bel et de Boris Charmatz en constitue un cas exemplaire²³. Elle émane d'une commande publique du Festival d'Automne à Paris, à l'occasion du quatre-vingt dixième anniversaire de Merce Cunningham. S'y considérant comme des alter-égo, les deux compères interrogent et analysent leurs pièces respectives et « certaines pratiques chorégraphiques²⁴ » qui les ont construits. Échanges vivifiants sur leurs conceptions de la danse, du mouvement, de la création, sur ce qui les rapproche et les distingue en terme de trajectoire professionnelle et d'implication dans les processus de création. Alternant de phases d'excitations, de colère, de jouissance, d'agacements, d'accords et de dissonance, il s'en dégage une forte complicité et une confiance réciproque permettant d'asséner critiques et conseils, épanchements et rêveries, désirs et doutes. Le travail critique est ici un révélateur des implicites qui structurent les relations entre pairs. Faire communauté consiste pour eux à construire une critique par soi-même, avec ses pairs, par l'entremise de médias complices :

« Pour s'exercer, la fonction rhétorique des œuvres conceptuelles doit offrir aux spectateurs les clés de la compréhension. Dans le cas contraire, "on ne saurait en ressentir la puissance" ²⁵. Conscients du fait, les danseurs inventent parfois des modes de sociabilités originales. Après certaines de leurs pièces, Alain Buffard ou Xavier Le Roy organisent un débat avec la salle. Le temps est à l'échange. Ailleurs, ces mêmes artistes noircirent les colonnes de la revue *Mouvement* sur et pour Jérôme Bel. Plus tard, *Art Press* sert de tribune à Jérôme Bel pour évoquer le travail de Xavier le Roy²⁶, dont l'œuvre *Gizelle* repose sur un principe identique à celui animant Jérôme Bel. Amis, spectateurs et membres d'un même clan, ces chorégraphes, et c'est nouveau, opèrent leurs critiques non pas dans des revues spécialisées sur la danse, mais dans des feuilles vouées à l'art contemporain.²⁷ »

Cependant, le contexte de la commande publique à l'origine de cette correspondance souligne leur dépendance vis à vis du système de diffusion²⁸. Elle permet de différencier le développement d'une nouvelle critique dans le champ littéraire et dans celui de la danse. En littérature, la critique se différencie des collections et des éditions qui publient des œuvres romanesques. L'accessibilité, l'usage et le rôle social et professionnel en sont bien distincts. *S/Z* de Roland Barthes ne détient pas le même statut qu'un roman de Robbe-Grillet. Les liens entre les deux n'oblitérent pas les différences d'usage, de classement et de diffusion : le temps passé à la lecture, la mobilisation de références et de connaissances, la place prise dans les parcours professionnels et étudiantins, les choix et intérêts éditoriaux, les processus de médiatisation et de réception... Critique littéraire et production littéraire sont en partie liées par un jeu de connivences entre auteurs et critiques motivées par des stratégies commerciales, mais la critique détient aussi une indépendance. Dans le cas de Bel et Charmatz, on ne peut en dire autant dans la mesure où la structure de diffusion commande la critique aux artistes qu'elle diffuse.

Un autre cas exemplaire de confusion consiste à demander à des chercheurs d'émettre une critique sur des spectacles auxquels ils participent²⁹. Dans « *Dispositif 3.1* »³⁰, à travers une

conférence sur « une conception de l'art au XX^{ème} siècle partagée par l'ensemble de la compagnie », Laurence Louppe « tourne en dérision les modes de la critique³¹ ». Dans « *La part du rite* »³², Isabelle Launay développe « une large réflexion théorico-politique autour des pratiques chorégraphiques des années 20-30 » appréhendées comme « une nébuleuse de pratiques diverses, mais caractérisées par une égale force révolutionnaire à l'égard de la condition bourgeoise. (...) Il y avait là l'idée que pour changer le monde, on pouvait commencer par changer la qualité de son propre mouvement »³³. Launay effectue des liens avec l'actualité politique du moment, rapporte Burighel, et estime que « la part du politique qui caractérise son discours est importante. ³⁴ » L'assertion selon laquelle on peut changer le monde à partir d'un changement dans ses pratiques personnelles correspond à l'un des principes de la contre-culture théorisé par Herbert Marcuse dans les années soixante, qui, dans une perspective freudo-marxiste, estime que l'oppression/aliénation est autant individuelle/psychologique/personnelle que structurelle/institutionnelle. Selon Joseph Heath et Andrew Potter, cette théorie a aussi encouragé les rebelles culturels et partisans de la contre-culture à croire que « leurs actes de résistance avaient des répercussions décisives sur le plan politique »³⁵. En procédant par agrégation, cette pensée soutient que le sens politique qui anime les pratiques chorégraphiques des années trente se reporterait par contamination sur celles d'aujourd'hui. Aux yeux des acteurs, le fait de revendiquer une filiation suffit à déterminer un sens politique. La « force révolutionnaire à l'égard de la condition bourgeoise » de certains danseurs de l'entre-deux-guerres est documentée par le travail d'histoire culturelle de l'historienne Annie Suquet. Nul doute que les pratiques chorégraphiques aux USA, en URSS et dans d'autres pays comme l'Allemagne, se mettent au diapason des événements politiques (révolution de 1917 en Russie, crise de 1929 aux USA). Suquet note que « les milieux de la danse sont partie prenante des enjeux de la lutte des classes qui agitent l'Amérique des années trente et, en même temps, combien les œuvres élaborées durant cette période en portent l'empreinte.³⁶ » Mais « La contribution » des pratiques chorégraphiques « aux dynamiques culturelles et sociales de son époque³⁷ » atteste que nous sommes principalement dans le registre de l'accompagnement, du reflet ou de l'expression, et peu dans celui de l'initiation de pratiques révolutionnaires, dont la portée dépasserait le seul cadre de la pratique. En Russie, l'émigration des danseurs est un fait massif, documenté à travers leur apports aux milieux de danse qui les accueillent en Europe, au Japon et aux États-Unis. Quant à ceux qui restent, ils mettent « leur art *au service* de la transformation des consciences et des corps³⁸ ». Se revendiquer d'une filiation tend à sous-estimer les écarts entre les engagements politiques d'hier et d'aujourd'hui. Suite à la crise de 1929, les questionnements des danseurs aux USA à propos de leur implication politique auprès des prolétaires, apparaissent sans aucune mesure avec ceux revendiqués par les acteurs chorégraphiques contemporains. Suquet énonce quelques revendications de la « danse révolutionnaire » :

« Quelles formes de danse, et pour quelle thématiques sociales, sont les plus susceptibles de mobiliser le public prolétaire et de convaincre de son poids politique ? Comment parvenir à émouvoir ce public, mais aussi à le faire se mouvoir (dans des danses collectives), pour faire en sorte que la danse ne soit plus seulement une affaire de spectacle, mais engage chacun dans une expérience sensoriellement vécue qui le transforme intimement, tout en l'impliquant dans un partage et une solidarité communautaires ? Quelles techniques corporelles et quel style de mouvement peuvent le mieux véhiculer la contagion émotionnelle collective nécessaire pour catalyser le désir et les forces du changement social ? Telles sont quelques-unes des questions posées par les "danseuses radicales" au début des années 1930.³⁹ »

La question du « public prolétaire » semble radicalement étrangère aux préoccupations des chorégraphes français qui revendiquent un engagement politique dans les années quatre-vingt-dix deux mille. L'étude de Burighel l'atteste : les termes lutte des classes, prolétariat, ouvrier, sont

totallement absents de leurs discours, comme ils le furent de la campagne du socialiste Lionel Jospin au premier tour de l'élection présidentielle d'avril 2002. À cet égard, les discours des chorégraphes sont conformes à l'air du temps. Aussi, « la part de politique » d'Isabelle Launay dans « *La part du rite* » apparaît bien maigre. Ce qu'il y a de politique ressort davantage de la communauté constituée par le chorégraphe et la chercheuse. Leur proximité effective dans le spectacle/performance attestent des liens affectifs qui existent entre eux. Élaborer, puis répéter et enfin présenter une forme de spectacle nécessite un degré fort de complicité. Parce qu'il le met en scène, le moment de représentation en devient le symbole effectif. Ce sont des liens entre acteurs engagés dans des milieux professionnels distincts, mais intégrés dans le champ de la création chorégraphique, qui procurent une forme de « reconnaissance par le travail et l'estime sociale qui en découle ». Mais ce sont aussi en partie des liens de participation électives, structurés par une « reconnaissance affective ou par similitude.⁴⁰» Chorégraphe et chercheur en danse se retrouvent dans la même bande, avec des préoccupations, des intérêts et des aspirations partagés. Dans cette collaboration, la division du travail entre le métier de critique et celui de chorégraphe se trouve abolie. Et c'est comme si tous deux travaillaient pour se conformer aux prescriptions normatives d'une société qui exige des créations qualifiées d'avant-gardistes. L'implication de ces deux chercheuses ne constitue pas un cas isolé. Mais s'engager dans la pratique de l'objet étudié ne va pas sans risques⁴¹. Les liens qui s'élaborent dans une entre-soi plus ou moins fermé comprennent des dimensions affectives et des intérêts communs. Ils sont davantage propices à la construction d'une analyse traversée par un enchantement face à l'objet qu'à une distanciation critique. Les distorsions en termes de manque d'objectivité qui peuvent en résulter sont de deux ordres. D'une part, la combinaison sensorielle propre à l'acte de danse peut conduire à un manque de recul, se traduisant par le primat d'une approche subjective, d'autant que la connivence avec les praticiens est favorisée par un éros partagé. D'autre part, la proximité engendrée par la pratique n'est pas que sensible. Elle est tout autant intellectuelle, et peut se traduire par une recherche de connivence ou de complicité. Dans pareil contexte, la validité du travail critique laisse perplexe. Burighel ne cache d'ailleurs pas son embarras, en observant que « le rôle de critique joué par les deux historiennes [apparaît] assez paradoxal. (...) Soit avec l'ironie soit à travers leur posture au sein des performances, elles semblent nous montrer les travers de la critique telle qu'elle est menée à l'heure actuelle, c'est à dire l'état de sa crise, son renoncement. Est-ce que l'action de la critique aurait atteint un point de non-retour⁴² ».

Une critique sur mesure

Qualifiée de « perspectiviste »⁴³, ce simulacre correspond à une forme de critique⁴⁴ privilégiant l'adéquation entre l'interprétation et l'œuvre, au détriment de l'adéquation entre l'interprétation et le cadre interprétatif⁴⁵. Une place importante est laissée à la subjectivité : « La connaissance des œuvres est déterminée par le regard du critique, par sa culture, sa sensibilité, son état psychique, par les conditions de réception, par le rapport au langage. » analyse Claire Faignart. Selon cette modalité, toutes les projections et les intentions de l'artiste au bénéfice de son œuvre et de ses intérêts sont autorisées. Comme l'observe Claire Faignart, « La critique perspectiviste est une « représentation référentiellement validée. ⁴⁶» Lorsque la référence est choisie parmi des théories, esthétiques où œuvres consonantes avec l'œuvre examinée, alors, le critique se fait « le porte-parole des œuvres et des artistes⁴⁷ ». Et lorsque le critique traite de son propre travail, il se fait son propre porte-parole. La critique s'assimile alors à un récit personnel au bénéfice de la personne de l'artiste⁴⁸. Sacralisé et valorisé, celui-ci a intérêt à exercer un contrôle sur toute autre critique qui pourrait fragiliser son approche subjective. D'où l'intérêt marqué pour les processus de réception : l'attention théorique apportée aux effets sur le récepteur permet de se détourner de l'œuvre en soi.

Éminemment favorables aux artistes, ces perspectives se traduisent par le développement de la critique performative caractérisée par une élaboration conjointe des artistes et des critiques⁴⁹. Principalement orientée vers la production d'une reconnaissance⁵⁰, c'est bien ce processus qui est porté par l'intention spécifique des chorégraphes cités plus haut⁵¹.

Plus qu'une neutralisation de la critique, il s'agit d'une accapuration facilitée par la faiblesse traditionnelle de la critique en danse et par l'admiration, voire la fascination, face à une production de discours qui rompt avec la réputation de silence dans ce milieu. Leurs prédécesseurs avaient pris le pouvoir sur le plateau. Les nouveaux chorégraphes le prennent en produisant un discours théorique et conceptuel d'apparence critique, « discréditant d'avance toute pensée alternative qui pourrait tenter de s'inventer au sujet des travaux produits.⁵² » L'artiste qui se fait lui-même critique de son œuvre active un processus d'accréditation artistique, réduisant le « nécessaire délai entre la production des œuvres et leur acceptation au sein des mondes de l'art »⁵³. Par son auto-interprétation, il contribue à donner une prise, élaborant ainsi des critères qui permettent de « justifier l'intérêt que l'on porte à l'objet. Et moins celui-ci présente les caractéristiques canoniques de ce qu'il prétend être, plus le travail interprétatif est nécessaire, pour compenser par le verbe le manque de prise fournie par l'objet⁵⁴ ». Donner une prise est une condition impérative pour donner une valeur à l'œuvre impliquée dans une circulation parmi d'autres œuvres, travail ordinaire du commissaire-priseur qui délivre des estimations⁵⁵. En danse conceptuelle, ce sont les artistes qui assument ce rôle. En se transformant en critiques d'avant-garde, ils expriment leur ambition « d'affirmer leurs positions et d'exercer ainsi leur pouvoir de reconnaissance par le jugement, le commentaire et l'analyse esthétiques, voire leur pouvoir de nomination des courants et des groupes.⁵⁶ » Une triple domination découle de ce jeu de posture : en s'auto-évaluant, ils confèrent de l'importance à leurs propres œuvres, et ils gagnent un surcroît de légitimité en tant que critique et théoricien. D'où l'agacement lorsque la journaliste Frétard qualifie à leur place leurs créations de « non-danse », car ce classement qui leur échappe cisaille leur construction théorique en invisibilisant la transgression esthétique qu'ils revendiquent.

L'absorption du critique dans le processus de création s'est réalisée au profit des artistes en quête de conceptualisation, mais au détriment de tous ceux qui évoluent en dehors du cercle restreint des pairs et des connaisseurs. La vocation de cette critique n'est aucunement d'éclairer ce qui est à l'œuvre. De même que la vocation de l'œuvre n'est pas de toucher le public⁵⁷. Sa fonction première est de construire une légitimité professionnelle dans le champ de la danse contemporaine. Comme l'observe Ginot, cette pratique discursive « critique » ne rompt pas radicalement avec les formes et les manières de faire du passé, notamment pour ce qui est de leur insertion dans un marché du spectacle⁵⁸. C'est davantage dans l'entreprise de représentation sémantique⁵⁹ que se situe une rupture qui a le bénéfice de procurer une double plus-value. D'une part, l'entreprise de théorisation et de reconfiguration sémantique procure un discours au milieu chorégraphique qui en était largement dépourvu ; d'autre part, ces pratiques discursives opèrent un classement de certains chorégraphes de danse contemporaine de la nouvelle génération parmi les acteurs de la danse conceptuelle, radicalisant ainsi une rupture esthétique tant recherchée d'avec la génération précédente, et marquant encore davantage celle d'avec les autres esthétiques de danse. L'insertion la danse conceptuelle dans l'art contemporain ne va pourtant pas de soi. Pour décrire et saisir ce qui y est jeu, Nathalie Heinich prend l'exemple d'une performance (James Lee Byars, Documenta de Cassel, 1972)⁶⁰, « particulièrement révélatrice » d'une transgression de quatre frontières : spatiale entre le dedans et le dehors de l'institution ; temporelle entre le permanent et le temporaire ; matérielle entre l'œuvre et la personne ; et hiérarchique, en terme de réception entre le public

spécialisé et le grand public. Le propre de l'art contemporain est de rendre visible cette transgression, qui, selon Heinrich, caractérise « depuis le début du siècle les avant-gardes artistiques ». Plusieurs acceptions de l'art contemporain coexistent selon les disciplines note-t-elle, oscillant entre « une catégorie temporelle (l'art d'aujourd'hui) ou une catégorie esthétique (un certain type d'art?)⁶¹ ». Elle rappelle que ce genre relève d'un classement qui selon le contexte qualifie (valorise) ou disqualifie. Au sein des mondes de l'art, sa position est avantageuse : « Il se trouve au sommet de la hiérarchie en matière de prestige et de prix, et il entretient des liens étroits avec la culture savante et le texte ». Le genre art contemporain est donc fondé sur une « double ambiguïté – découpage chronologique ou catégorie esthétique, qualification ou disqualification.⁶² ». La transgression de la frontière entre l'œuvre et la personne est celle qui s'applique le mieux aux œuvres de danse conceptuelle. En revanche, pour une majorité de créations chorégraphiques, la diminution de la frontière entre le dedans et le dehors de l'institution laisse dubitative. Nul doute que de nombreuses œuvres ont été présentées en dehors des murs, mais parfois selon des configurations qui constituent davantage des prolongements que des ruptures avec la sacralisation des espaces théâtraux⁶³. Et au lieu de se réduire, la frontière entre le public spécialisé et le grand public se trouve augmentée. À ce propos, elle cite la remarque du philosophe et sociologue José Ortega y Gasset formulée dans les années vingt : « D'un point de vue sociologique, la caractéristique de ce nouvel art est qu'il divise le public en deux classes : ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas.⁶⁴ » Conceptuelles ou non, les œuvres de danse contemporaine suscitent souvent le désappointement des spectateurs, palpable dans l'état émotionnel des spectateurs qui sortent déçus, abasourdis et parfois en colère⁶⁵. Face aux œuvres, le public rencontre bien l'état de sa déception. Et c'est probablement pour y remédier que Laurent Goumarre, critique pour la revue *Art Press*, a « envisagé d'étendre au champ chorégraphique la notion d'art déceptif. ⁶⁶» L'appréhender sous cet angle permet à la critique de rapatrier la notion de réception dans la grille de lecture des œuvres de l'art contemporain⁶⁷. L'attention apportée à la réception nous détourne d'un autre aspect du caractère déceptif que l'on peut appliquer non pas seulement aux spectateurs, mais aussi aux producteurs. Si celui-ci qualifiait aussi l'état des chorégraphes ? Ce changement de focal induit une perspective qui contredit l'optimisme des critiques de danse, car de ce point de vue, comme l'a noté Roland Barthes, « L'œuvre serait finalement toujours écrite par un groupe socialement déçu ou impuissant, hors du combat par situation historique, économique, politique »⁶⁸. À l'exception de leur inscription dans l'espace public à travers leur qualité d'industrie scopique, les chorégraphes de danse contemporaine ne sont-ils pas eux aussi frappés par cette impuissance ? La conscience de cette position n'est-elle pas l'un des ressorts de l'énergie déployée pour laisser entendre l'inverse ? Si les discours se sont développés de manière croissante depuis les années quatre-vingt-dix, accompagnés par la constitution d'un appareillage critique, une infime partie s'est trouvée en prise avec les questions liées aux mutations économiques et sociales. En tant que passeurs, les artistes chorégraphiques y font écho, mais n'y prennent pas part de façon décisive. Et si l'obsession de certains chorégraphes pour le politique n'était qu'un écran caractérisant leur impuissance et destiné à masquer une crise de sous production de sens politique ?

Des chercheurs au service des danseurs

Loin d'obstruer ce processus, les chercheurs le favorisent. La recherche en danse s'apparente à une entreprise promotionnelle des diverses expressions de la danse contemporaine et des techniques⁶⁹ qui gravitent autour. Dans le sillage de la « complaisance des dits et non-dits de l'écriture journalistique » vis à vis de *La Danse*, chercheurs et chorégraphes « se mettent mutuellement en valeur »⁷⁰. En maniant des méthodologies allant de l'esthétique à la philosophie, en mobilisant les

savoirs et les paroles des praticiens, les chercheurs s'appuient sur l'argument de leur expertise pour développer des théorisations positivistes, construisant leur objet sans jamais interroger les conditions de cette construction, d'autant qu'elle convient à la bienséance d'un milieu professionnel qui affectionne les mondanités⁷¹. Formés « par la pratique et pour elle », ils sont nourris par l'aura des danses de scène tout en mettant sa fonction sociale au service de sa valorisation⁷². À travers une langue savante qui dit *La Danse*, ils lui confèrent une légitimation et réciproquement, les professionnels du champ chorégraphique en retirent des profits symboliques. Les premiers, toujours complexés vis à vis des devenirs artistes, trouvent dans *La Danse* un supplément d'âme, et bien sûr un champ d'investigation à inventer. Quoi de plus excitant lorsque l'on est un universitaire accablé par les copies, les maquettes de masters et les conseils de laboratoires, que de côtoyer les feux de la rampe par procuration ? Parce qu'ils reçoivent les applaudissements nourris d'une salle pleine, parfois les ovations debout d'un public conquis, les artistes jouissent d'un fort prestige, car à la différence de l'ordinaire du monde académique, il est commun que les publics se déplacent mués par leur désir propre, et non par la quête d'un diplôme nécessitant assiduité et évaluation. Dans un contexte où les discours sur la danse demeurent peu nombreux, ils accueillent les exégèses scientifiques avec intérêt. Il en découle des positions ambivalentes⁷³ qui conduisent à désigner par critique un discours hagiographique⁷⁴ (quand cette forme en histoire littéraire relève « d'un effet de contretemps », voire « d'archaïsmes esthétiques et fonctionnels »⁷⁵), tout en la dénonçant⁷⁶. Le chercheur se fait critique, tandis que le critique se fait danseur pendant que le danseur se fait critique. L'indétermination des rôles conduit à une illisibilité. Prenant comme modèle la critique littéraire, les chercheurs font de la critique en prétendant faire de la science. En cela, la recherche en danse est plus littéraire que scientifique, elle relève davantage d'une critique (subjective) que d'une science⁷⁷. À force de classement, de palmarès et d'assertions automatiques, la complicité de cette modalité de relation a généré un objet pré-construit organisé autour de prénotions. Telle qu'elle s'est progressivement constituée à travers la sélection de ses objets, la recherche en danse constitue une configuration au sens de Norbert Elias⁷⁸, c'est à dire un ensemble d'interactions fondées sur la mise en commun des propriétés élitistes de chacun des protagonistes, pour parvenir à imposer dans le champ esthétique et dans celui de la recherche, une idée de *La Danse*. La théorie de la connaissance qui en émane dissocie l'esthétique du social : en opérant une distinction entre les danses, c'est à dire en séparant ce que le vulgaire sépare⁷⁹, elle produit un jugement de valeur sur les danses qui composent les mondes de la danse.

Cette dissociation est manifeste lorsque se pose la question du handicap au regard du mouvement dansé. Examiner les mondes de la danse à partir du corps du danseur de *La Danse*, caractérisé par sa « virtuosité perceptive » (« lever très haut la jambe, faire trois tours en l'air... ») conduit à la traiter à travers le seul prisme de « la petite élite de la danse scénique professionnelle, virtuose »⁸⁰. Par le recours aux méthodes somatiques, le corps et le geste sont principalement envisagés à partir de ce qui fait œuvre en danse. Ainsi, lorsqu'il s'agit « d'essayer de comprendre ce que le handicap apporte politiquement au champ de la danse, et ce que la danse peut apporter aux personnes catégorisées handicapées », le rapport politique est pensé à l'envers. Car c'est bien la question du handicap qui exige un traitement politique là où cette question, en danse, est secondaire. Tandis qu'on distingue mal en quoi les pratiques de danses élitistes pourraient contribuer à peser dans les rapports de force qui structurent les relégations propres au handicap. Contrairement à la doxa qui envisage le corps à partir de *La Danse*, examiner le handicap ne conduit pas à pointer « Les corps manquants de nos danses contemporaines », mais à constater qu'il y a des « danses manquantes au corps contemporain »⁸¹. Les danses de bal en sont « naturellement » exclues, alors

que ce sont celles qui représentent les formes les plus inclusives et démocratiques⁸². Ces parti-pris épistémologiques atteste d'une allégeance des chercheurs aux lieux de pouvoirs et aux prestiges institutionnels associés aux processus de valorisation de la danse contemporaine, ainsi que d'une connivence entre différents types d'élite : les enseignant-chercheurs, les agents du ministère et l'ensemble des opérateurs culturels règnent par le pouvoir inhérent à leurs milieux professionnels⁸³. L'élite des chercheurs en danse est constituée par un petit nombre d'enseignant-chercheurs qui se partagent un faible nombre de postes dans les départements Danse des universités, eux même peu nombreux. Au sein de cet univers scolastique, ils s'adjoignent les faveurs des philosophes. Ces deux élites côtoient l'élite des chorégraphes adulés par la presse, soutenus par les services centralisés et décentralisés du ministère de la culture. Cette proximité est aussi alimentée par un éros partagé⁸⁴, d'autant que la nécessité d'une relation à la pratique de la danse s'est imposée parmi les méthodes des chercheurs en danse⁸⁵.

La Danse du pouvoir

À l'occasion de l'anniversaire de l'arrivée des socialistes au pouvoir, l'historiographie se penche sur les « années Lang » avec un ouvrage collectif publié sous l'égide du Comité d'histoire du ministère de la Culture, dirigé par des spécialistes des politiques culturelles et du ministre⁸⁶. Les auteurs reviennent sur les ambitions comprises dans les missions du ministère telles qu'énoncées dans le décret du 10 mai 1982, qui charge le ministère « de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.⁸⁷ » Dans cette perspective et dans la continuité des politiques antérieures, la danse comme patrimoine et comme art a été valorisée. Il eut cependant été possible que certains aspects moins visibles de cette politique soient révélés par les analyses de ce dictionnaire critique, comme par exemple, l'écart qualitatif et quantitatif entre la danse comme art et les danses pratiquées en bal, symptomatique de l'échec des politiques de démocratisation de l'accès aux œuvres. Mais il n'en est rien. Dans la notice consacrée à la danse, il n'est question que d'œuvre, d'art et de métier associé à des processus de professionnalisation. La danse est réduite à l'art chorégraphique sans que ce parti pris soit explicité⁸⁸. Comme les agents du ministère de la culture restés impassibles devant la multiplication des études actant ce fait, les acteurs de la recherche en danse semblent atteints du trouble analysé par Dominique Schnapper : « Absence de communication entre chercheurs et hommes politiques et absence de débat sur un problème de fond.⁸⁹ » Que ce soit de l'extérieur ou de l'intérieur, la structuration professionnelle du champ chorégraphique apparaît close, circulaire et centrée sur elle-même. Il s'est produit en danse un phénomène analogue aux processus de classement qui ont cours dans la société américaine, où les White Anglo-saxon Protestant (WASP), en tant que groupe dominant, sont en dehors de tout classement, hors catégorie, très au-dessus des « classés ». Et ce sont eux qui classent les autres groupes « ethniques » (afro-américains, sino-américains, italo-américains) qui s'écartent de la référence identitaire dominante. Un mécanisme identique est à l'œuvre pour la danse contemporaine. Préservée de tout classement, elle est au-dessus des autres styles, qui se retrouvent disqualifiés, parce que s'écartant de la référence définie comme référence (*La Danse*). La spécification des danses disqualifiées fait écho à l'ethnisation des groupes subalternes, tandis que l'invisibilisation de ces danses rappelle les politiques de ségrégation des groupes subalternes⁹⁰. Les experts de *La Danse* travaillent sans relâche à la reproduction et à la

sacralisation de cette catégorisation univoque qui a permis aux acteurs de la danse contemporaine de se distinguer de la trivialité des danses populaires et de rejoindre les autres arts qui s'étaient depuis longtemps dotés d'un appareil critique. La dissociation de la danse comme art et de la danse comme culture s'est réalisée dans une adéquation entre *La Danse* du ministère et celle de la recherche académique. Elle est consonante avec la crispation des politiques culturelles sur le principe de la démocratisation culturelle qui a permis aux chercheurs de bénéficier des retombées médiatiques et institutionnelles qui ont accompagné la promotion de la Nouvelle Danse française par le ministère de la culture.

Exclusive et excluante, cette conception de la recherche n'en constitue pas moins l'expression d'un véritable désir de danse⁹¹. Mais la réification de *La Danse* comme catégorie esthétique a concouru à neutraliser toute dimension politique et à dissimuler l'adhésion de ses acteurs au programme libéral amorcé dans les années quatre-vingt. En quittant les rivages du spectateur pour les terres du critique, les chercheurs en danse ont laissé libre cours à leur désir apolitique. Engendrant leur propre langage, ils ont *naturellement* imposé leur apolitisme.

1 *Art press et Mouvement*.

2 « La jeune génération française choisit ses héros parmi les figures centrales des avant-gardes new-yorkaises des années soixante et soixante-dix : Laurence Louppe, exégète des post-modernes américains, est devenue une référence centrale pour le mouvement français ; Yvonne Rainer a été rappelée à la danse par une initiative du Quatuor Knust, recréant en 1996 son Continuous Project Altered Daily, ainsi que le Satisfyin' Lover de Steve Paxton, générant un engouement sans bornes pour la période et ses maîtres. Un voyage chez Ann Halprin, figure mythique des origines du mouvement américain, prend une valeur fondatrice pour Alain Buffard, autrefois interprète des « grandes compagnies françaises » Isabelle Ginot, *Un lieu commun. Repères, cahier de danse*, 2003, 11, pp. 2-9. fhal-00801020ff

3 Burighel en dresse une typologie où il distingue le discours critique, le discours théorique, le discours réflexif, le discours communautaire et la critique organique. Citant la chercheuse en danse Isabelle Ginot, il observe qu' « ils s'attribuent abusivement la fonction de commentateurs ». Giuseppe Burighel, 2021, *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 56-57.

4 Sandrine Darsel, « Le paradoxe de l'art conceptuel », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/1 (n° 11), Éditions Presses Universitaires de France, p. 131-145.

5 Giuseppe Burighel, 2021, *op.cit.*, p. 53.

6 « Intuitive, liée au corps de façon immanente, la danse restait une pratique de la marge. Longtemps dominée par les autres arts, elle trouve, dans le jeu puissant des mots, l'occasion de convoiter des espaces identiques, de hanter des lieux de discours analogues. En se liant à une rhétorique postmoderne, elle gagne une part de légitimité. » Roland Huesca, 2007, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique [En ligne]*, 20 | 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1368> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.1368>, p. 5.

7 « En produisant des pièces qui sont à la fois « œuvres » et « discours sur les œuvres », en faisant « de la critique entre soi » (Jérôme Bel demande à Alain Buffard et Xavier Le Roy de commenter son travail, Christophe Wavelet analyse celui d'Alain Buffard...), les artistes neutralisent la fonction traditionnelle de critique et s'approprient le pouvoir qui lui est normalement réservé. Isabelle Ginot, 2003, *Un lieu commun. Repères, cahier de danse*, 2003, 11, pp. 2-9. fhal-00801020ff

8 Philippe Le Moal, 1999, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse/Bordas, p. 765

9 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 58.

10 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 58.

11 Burighel note le recours à Félix Guattari, Gilles Deleuze, Isabelle Stengers et Maurice Blanchot, 2021, *op. cit.*, p. 59-60.

12 Dominique Frétard, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, Publié le 05 mai 2003 à 13h04, https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/05/la-fin-annoncee-de-la-non-danse_319051_1819218.html consulté le 6 février 2023. (Cité par Burighel, p. 58.

13 Erving Goffman, 1987, *Façon de Parler*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 164-204

14 Erving Goffman, 1987, *op. cit.*, p. 171-172.

15 Giuseppe Burighel, *op. cit.*, p. 69.

16 Erving Goffman, 1987, *op. cit.*, p. 173.

17 Bel cité par Burighel, *op. cit.*, p. 63.

18 Bel cité par Burighel, *op. cit.*, p. 63.

19 Dont l'équivalent en littérature serait chez Barthes le texte scriptible : « le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. » Roland Barthes, 1970, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11.

20 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 66.

21 Laurence de Cock, Mathilde Larrère, Guillaume Mazeau, 2019, *L'histoire comme émancipation*, Marseille, Agone, p. 9.

22 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 70.

23 Jérôme Bel, Boris Charmatz, 2013, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel.

24 *Ibid.*, p. 228.

25 Arthur Danto, 1989, *La Transfiguration du banal une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, p. 275.

26 Jérôme Bel, « Qu'ils crèvent les artistes ! », *Art Press* n° 23 spécial, 2002 ; p. 92-96

27 Roland Huesca, 2007, *op. cit.*, p. 5.

28 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 76.

29 Ce que Burighel qualifie de « critique organique ». Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 85-90.

30 Avec les danseurs Claudia Triozzi, Anne Laurent et Alain Buffard.

31 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 86.

32 « La part du rite » associe les recherches historiques de Isabelle Launay, celles chorégraphiques de Latifa Laâbissi et le travail visuel de Nadia Lauro.

33 Carole Boulbès, 2015, « La part du rite une esthétique du montage », in Alexandra Baudelot (dir.), *Grimaces du réel*, Latifa Laâbissi, Dijon, Les Presses du réel, p. 241. In Giuseppe Burighel, *op. cit.*, p. 88.

34 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 89.

35 Joseph Heath et Andrew Potter, 2020, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, L'Echappée, p. 80.

- 36 Annie Suquet, 2012, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris Centre national de la danse, p. 16.
- 37 Annie Suquet, 2012, *op. cit.*, p. 16.
- 38 Annie Suquet, 2012, *op. cit.*, p. 597.
- 39 Annie Suquet, 2012, *op. cit.*, p. 603.
- 40 Serge Paugam, 2008, *op. cit.*, p. 64.
- 41 Deidre Sklar, 1991, « On dance ethnography, in *Dance Research Journal, Congress in research in dance*, 23/1, spring 1991, pp. 6-10.
- 42 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 90.
- 43 « [Dans la critique perspectiviste], Le réalisme épistémique que sous-tendait la critique fondationnaliste cède la place à une forme de relativité épistémique selon laquelle les discours critiques œuvrent à une connaissance partielle et partielle de ce qu'ils critiquent. Connaissance partielle, c'est-à-dire relative à la subjectivité du critique ; connaissance partielle aussi, selon des points de vue déterminés et au moyen de schèmes intellectuels donnés. La relativité épistémique ouvre la voie à une subjectivation de la réception et à une relativisation des discours. La connaissance des œuvres est déterminée par le regard du critique, par sa culture, sa sensibilité, son état psychique, par les conditions de réception, par le rapport au langage. (...) La critique perspectiviste concourt à élaborer une connaissance incomplète de l'œuvre. Elle se construit toujours "à l'intérieur d'un schème conceptuel et à partir d'un certain point de vue" (Searle 1995 : 224). » Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 70.
- 44 Selon la typologie des œuvres d'art dressée par Claire Fagnart, les œuvres conceptuelles ne peuvent être appréhendées selon une critique fondationnaliste car elles ne constituent pas des œuvres ontologiques, c'est à dire « existant en soi, indépendamment de tout discours, de toute connaissance, de toute perception. (...) La critique est fondationnaliste dans la mesure où, sans interrogation sur le point de vue et convaincue que les idées qu'elle expose sont inhérentes aux objets et constitutives de leur noyau, elle ne développe aucune relation au contexte » Claire Fagnart, 2017, *La critique d'art*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, p. 46 et p. 29.
- 45 « C'est l'adéquation entre l'interprétation proposée et le cadre interprétatif qui détermine la justesse ou la fausseté d'une interprétation et non pas l'adéquation entre l'interprétation et l'œuvre. » Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 72.
- 46 Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet- septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29493> ; DOI : 10.4000/lhomme.29493. Cité par Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 73.
- 47 Claire Fagnart citée par Giuseppe Burighel, *op. cit.*, p. 82.
- 48 « Avec les critiques-résonances, par exemple la critique phénoménologique et la critique de goût, l'idée que l'œuvre est autonome se maintient – l'objet est une œuvre par nature et le discours lui est extérieur. Mais malgré la conviction que l'œuvre existe en soi, elle est abordée à partir d'une relation personnelle et subjective qui tempère fatalement son autonomie. La critique n'est pas une interprétation dans le sens où elle ne part pas de l'œuvre mais de ses effets sur le récepteur ; le propos est narratif ou appréciatif. La critique fait fi de l'argumentation, de la rationalité du discours : elle est un récit personnel. Ce type de critique maintient la croyance en un noyau/vérité de l'œuvre – certes indicible – indissociable de la croyance dans une ontologie survalorisante et sacralisante. » Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 76.
- 49 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 83.
- 50 « Selon cette conception intentionnelle, un objet a le statut d'œuvre d'art s'il prétend ou s'il est pressenti pour fonctionner artistiquement : pour être exposé, contemplé, interprété... Dans tous les cas, la fonction artistique résulte d'une intention fonctionnelle – un projet – qui peut, ou non, être celui du créateur de l'objet. (...) Ce ne sont pas les caractéristiques propres de l'objet qui justifient son statut d'œuvre. L'objet est une œuvre parce qu'il résulte d'une décision, d'une volonté : l'œuvre d'art est ici définie comme un objet intentionnel. » Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 81.
- 51 « Selon cette conception intentionnelle, un objet a le statut d'œuvre d'art s'il prétend ou s'il est pressenti pour fonctionner artistiquement : pour être exposé, contemplé, interprété... Dans tous les cas, la fonction artistique résulte d'une intention fonctionnelle – un projet – qui peut, ou non, être celui du créateur de l'objet. (...) Ce ne sont pas les caractéristiques propres de l'objet qui justifient son statut d'œuvre. L'objet est une œuvre parce qu'il résulte d'une décision, d'une volonté : l'œuvre d'art est ici définie comme un objet intentionnel. » Claire Fagnart, 2017, *op. cit.*, p. 81.
- 52 Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, 2003, 11, pp.2-9. fhal-00801020ff
- 53 Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 39.
- 54 Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 41.
- 55 À propos de la notion de prise, voir Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « Le savoir-prendre », *Techniques & Culture* [En ligne], 54-55 | 2010, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/5029> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.5029>
- 56 Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 45.
- 57 « L'art contemporain n'est pas fait pour être vu, entendu, touché mais compris, réfléchi, interrogé : à la différence de l'art traditionnel qui suppose la perception du résultat, ce qui importe pour l'art conceptuel, c'est la reconstruction de l'action de l'artiste... », Sandrine Darsel, 2013, *op. cit.*, p. 143.
- 58 « Ces œuvres qui se fondent sur la critique ou la déconstruction des modèles précédents demeurent manifestement tributaires de ces mêmes modèles. Ainsi, nombre de performances qui tentent de réinventer le « visible » (ce qui est montré) résistent dans le même temps à reconsidérer les conditions du regard, et exposent dans le cadre frontal de la

scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l'espace. De même, la critique acerbe portée contre les effets esthétiques du marché du spectacle (système de subventions, production, diffusion) ne fait pas obstacle à une présentation des œuvres dans des lieux aussi symboliquement et économiquement puissants que le Théâtre de la Ville. » Isabelle Ginot, 2003, *op. cit.*

59 « L'art conceptuel remplace la représentation illustrative par ce que certains appellent la « représentation sémantique » : au sens où non seulement des mots peuvent accompagner l'œuvre voire faire partie de sa monstration, mais aussi dans le sens où l'art conceptuel dépend du sens véhiculé à travers un texte ou un discours » Sandrine Darsel, 2013, *op. cit.*, p. 132.

60 « Cette "performance" (...) met littéralement en acte une opération que réitérent depuis le début du siècle les avant-gardes artistiques : celle qui consiste à transgresser une frontière et, en la transgressant, à la donner à voir. Avec une grande économie de moyens, puisqu'il n'opère que par sa seule présence, l'artiste intervient ici sur quatre frontières à la fois : la frontière spatiale entre le dedans et le dehors de l'institution muséale, dont il montre le seuil ; la frontière temporelle entre le permanent et le temporaire, étant donnée le caractère nécessairement momentané de la présence de l'artiste ; la frontière matérielle entre œuvre et personne, puisque la première est réduite à la seconde ; la frontière hiérarchique entre public spécialisé et grand public, dans la mesure où ce dernier, non invité au vernissage, ne connaîtra de cette performance que ses traces. » Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 9.

61 Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 10.

62 Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 11.

63 *Plus haut/bas* de B. Charmatz.

64 Nathalie Heinich précise que ce n'est pas l'art en tant que tel, mais « l'objet-devenu-œuvre-d'art (...) qui a ce pouvoir de cliver, de faire le partage entre deux classes de publics », c'est à dire l'œuvre d'art intégrée et acceptée par les professionnels des mondes de l'art, où elle trouve « des défenseurs et des contempteurs. Nathalie Heinich, 1998, *op. cit.*, p. 37-38.

65 Même un spécialiste comme Giuseppe Burighel observe que « la danse contemporaine présente une difficulté objective qui peut abandonner le spectateur en quête de sens. L'absence même de paramètres reconnaissables, tels que la codification du geste ou le travail d'ensemble, constitue ce qui problématise cet art vis-à-vis de son statut et de la place qu'il occupe traditionnellement dans le spectacle. Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 43.

66 Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.* p. 40.

67 Paul Ardenne, Pascal Beasse, Laurent Goumarre, 1999, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Presses du réel.

68 Roland Barthes, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, p. 64.

69 Claudine Guerrier, 1997, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Éditions Chiron, p. 4-5.

70 Claudine Guerrier, 1997, *op.cit.*, p. 4-5.

71 Ces travers n'ont rien d'exceptionnels, on les retrouve dans de nombreuses recherches comme Pierre Bourdieu le souligne dans la préface à la nouvelle édition de 1988 de *Le métier de sociologue*. « L'entretien avec Pierre Bourdieu – recueilli par Beate Kraus en décembre 1988 », p. V à XIX, in Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, 2005, *Le métier de sociologue*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter.

72 Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron citant Émile Durkheim, 2005, *op. cit.*, p. 28.

73 Isabelle Ginot, par exemple, ne se dépare pas d'une approche conventionnelle, en tentant de produire une pensée alternative, mais toujours dans le registre esthétique, en empruntant à Anne Cauquelin la notion de l'œuvre d'art comme doxa inséré dans un réseau. Mais, sans l'expliciter, elle se place manifestement elle-même dans ce réseau, ce qui donc l'autorise à n'émettre aucun avis qui pourrait fragiliser la prise de pouvoir de ceux qu'elle se garde de désigner comme étant des chorégraphes sur le champ de la danse. Ce partis-pris conceptuel est une élégante manière de ne pas analyser les rouages de cette prise de pouvoir, en se cantonnant à des analyses concernant le plan esthétique. Isabelle Ginot, « Un lieu commun », 2003, *op. cit.*

74 « Dans la période actuelle, une masse de discours (particulièrement ceux que tiennent les artistes) vise à positionner le travail chorégraphique sur un registre critique : par rapport aux œuvres ou périodes précédentes, par rapport à un certain nombre de conventions esthétiques, ou de positions politiques et économiques. » Isabelle Ginot, « Un lieu commun », 2003, *op. cit.*

75 Alexandre Gefen. « L'hagiographie, un genre contemporain », Séguéy Mireille and Koble Nathalie, *Passé présent. Le Moyen Âge*, Éditions Rue d'Ulm, pp. 55–66, 2009, 10.4000/books.editionsulm.98. hal-01624174

76 « Si gestes artistiques, discours, actes, textes, sont désormais pensés comme les aspects variés d'un même tissu de savoirs – les lieux communs – alors opposer tel registre de la pensée critique à tel choix esthétique de tel artiste n'a plus guère de sens. » Isabelle Ginot, « Un lieu commun », 2003, *op. cit.*

77 Roland Barthes, 1966, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil.

78 Norbert Elias, 1981, *Qu'est-ce que la sociologie ?* Paris, Pandora.

79 En sociologie comme ailleurs, « une recherche sérieuse conduit à réunir ce que le vulgaire sépare ou à distinguer ce que le vulgaire confond. » Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, citant P. Fauconnet et M. Mauss, 2005, *op. cit.*, p. 29.

80 Entretien avec Isabelle Ginot, Entretien réalisé par Meriel Kenley, *Le journal de la recherche*, La Manufacture, Haute École des Arts de la Scène, 2022, n°3.

- 81 *Ibid.* (Entretien avec Isabelle Ginot, Entretien réalisé par Meriel Kenley, *Le journal de la recherche*, La Manufacture, Haute École des Arts de la Scène, 2022, n°3).
- 82 Avant de développer l'exemple de la Danse Contact, Isabelle Ginot note : « Dans toutes les formes de danse, il y a eu des pratiques d'inclusion, dans les bals, par exemple, il y a toujours eu des personnes qui dansaient en fauteuil... » Isabelle Ginot, « Les corps manquants de nos danses contemporaines », entretien réalisé par Meriel Kenley, *Journal de la recherche*, La Manufacture - Haute école des arts de la scène, Lausanne, Suisse, n°3, 2023, p. 20-24.
- 83 S'adossant sur les travaux de Raymond Boudon et François Bourricaud (*Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, PUF, 1982) Nathalie Heinich distingue la conception moniste et la conception pluraliste de l'élite. La conception moniste restreint sa définition aux catégories dominantes qui détiennent le pouvoir dans les domaines de l'administration, de la politique et des affaires. La conception pluraliste considère qu'il existe une pluralité d'élite (sportifs, hommes d'affaires, fonctionnaires...).
- Nathalie Heinich, 2005, *op. cit.*, p. 252-261.
- 84 Voir l'émotion avec laquelle le chercheur Giuseppe Burighel évoque la confiance que Charmatz lui a fait, à propos de sa danse nu dans un studio de l'Opéra de Paris. Giuseppe Burighel, 2021, *op. cit.*, p. 185.
- 85 Cf. *infra* p. 41.
- 86 Vincent Martigny, Laurent Martin, Emmanuel Wallon (dir.), 2021, *Les années Lang. Une histoire des politiques culturelles. 1981-1993. Dictionnaire critique*, Paris, La Documentation Française.
- 87 Décret n°82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la Culture, publié dans *Les politiques de la culture en France*, textes réunis et présentés par Philippe Poirrier, 2016, Paris, La Documentation française, p. 527.
- 88 « Danse », Guillaume Sintès, in Vincent Martigny, Laurent Martin, Emmanuel Wallon (dir.), 2021, *op. cit.*, p. 458-461.
- 89 Dominique Schnapper, 1996, « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturelle », Hermès, *La revue* (« Toutes les pratiques culturelles se valent-elles? »), 1996/2 n° 20, Paris, CNRS Éditions, p. 58.
- 90 Denys Cuche, 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte.
- 91 « Passer de la lecture à la critique écrit Roland Barthes, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre mais son propre langage. » Roland Barthes, 1966, *op. cit.*, p. 79