

À propos d'interprétation en danse

Philippe GUISGAND¹

Résumé

L'interprétation en danse passe, dans une phase préalable à la performance, par un abandon du regard. Alors que le danseur classique le délègue au maître, le danseur contemporain voit ce regard dévier vers le chorégraphe, quand l'improvisateur cherche à s'en déprendre. C'est ensuite au public qu'est dévolue la vision du corps. Ces abandons s'accompagnent d'une expérience paradoxale où se côtoient l'éphémère sensation d'être et la stabilité nécessaire à l'incarnation de l'œuvre. Paradoxe que nous avons tenté d'éclaircir grâce au concept de boucle étrange.

La danse, comprise comme élaboration de formes corporelles qui se transforment, constitue un des matériaux essentiels de l'œuvre chorégraphique dans son ensemble. La danse partage avec la musique ou le théâtre la particularité de n'autoriser aucun contact direct entre le créateur et son public. L'intervention d'un interprète, médiateur qui fait vivre l'œuvre, est indispensable. La danse, en tant que matériau, se confond avec son interprète en ce que ce dernier en est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même². Vue ou écoutée dans plusieurs interprétations, ou encore exécutée par les mêmes artistes dans des circonstances différentes, la même œuvre acquiert une richesse qui la rend rarement identique à elle-même. Ainsi l'interprétation que propose l'artiste au public est la seule possible *hic et nunc*. Cette immédiateté la rend fragile car liée à la fois aux représentations de l'interprète, à son état du moment, mais aussi au fait que le corps dégage du sens en lui-même. Des caractéristiques qui font de l'interprétation un problème fascinant mais difficile à appréhender. Même vécue, la notion ne se décrit pas sans peine. Sylvie Guillem, danseuse classique chevronnée, fait d'ailleurs l'économie d'une réflexion à ce sujet et préfère, quand on l'interroge, esquisser une pirouette verbale : « Je fais ce métier pour avoir à éviter de dire le comment, le pourquoi. On peut trouver les mots, avoir un côté intellectuel, ça reste très superficiel. »³

¹ Danseur et chorégraphe du dispositif [Version bleue](#), professeur de danse à l'Université de Lille-2, chercheur au Centre d'Etude des Arts Contemporains.

² Mireille ARGUEL, « Le corps du danseur, création d'un instrument et instrument d'une création », *Danse le corps enjeu*, Mireille ARGUEL éd., PUF, 1992, p. 203-209.

³ Toutes les citations d'entretiens avec Sylvie Guillem et Ghislaine Thesmar sont extraites des quatre documents audiovisuels suivants :

Sylvie GUILLEM et Françoise HA VAN KERN, *Evidentia*, prod. France 2, 1995.

Françoise HA VAN KERN, *Guillem*, prod. Arte, 2000.

André LABARTHE, *Sylvie Guillem au travail*, prod. La Sept, 1987.

À travers deux moments articulés qui font advenir le danseur au rang d'interprète, nous montrerons que l'artiste accepte d'abandonner une part de ce qui garantit sa virtuosité. Cet abandon concerne le regard que le danseur porte sur son activité et peut se décliner de différentes manières selon le genre de danse considéré. En nous appuyant sur des témoignages d'artistes qui les pratiquent, nous examinerons successivement les cas de la danse classique, de la danse contemporaine et de l'improvisation. Dans une seconde partie, nous montrerons que le temps de la prestation scénique se structure différemment selon qu'on y assiste ou que l'on y participe. Cette dichotomie fait de la danse un temps à voir, où se succèdent chronologiquement les moments pour le spectateur, mais également, pour l'interprète, une durée et un espace à vivre qui le fait échapper à la seule succession des instants.

I) Interprétation et abandon du regard

A) Un coup d'œil au miroir

En 1974, Nam June Paik place face à une caméra reliée à un moniteur vidéo la statue d'un Bouddha⁴. Celui-ci semble contempler dans le moniteur son image, telle qu'elle lui apparaîtrait s'il se rencontrait lui-même. L'installation échappe ainsi à la simple relation spéculaire (qu'aurait évoquée cette même statue faisant face à un miroir) et suggère une spirale réflexive, une mise en abîme provoquée par le Bouddha se regardant se regarder par l'intermédiaire de la vidéo. Cette œuvre nous semble parfaitement illustrer le rôle que l'opinion attribue au regard du danseur. En effet le miroir, vu comme symbole d'une complaisance exacerbée du danseur à l'égard de lui-même, demeure – parmi les poncifs attachés à la pratique de la danse – un des plus tenaces. Or, ce n'est pas par narcissisme que le danseur utilise le miroir, mais en tant qu'outil. Comme le souligne Schilder : « L'intérêt que nous portons au miroir trahit la labilité de notre modèle postural. »⁵ Certes, la glace fonctionne comme un immédiat état des lieux, mais elle permet surtout au danseur, qui cherche à stabiliser un certain nombre de mouvements ou d'attitudes, de comparer ses sensations assemblées en modèle interne⁶ au résultat visible. Ce face-à-face avec la glace n'est donc bien qu'un « effet de la mécanique des choses »⁷. C'est une étape transitoire de construction pour le danseur, puisqu'une fois en scène, seuls feront référence pour lui les schèmes moteurs et les sensations qui leur sont accolées.

Nous allons maintenant examiner les modalités selon lesquelles les danseurs se départissent de ce regard jeté en direction de l'image reflétée, à la fois partielle et partielle. Cet abandon du regard, qui se réitère selon nous une seconde fois sur scène, nous conduit à distinguer deux temps. Nous nommerons « préalable », de préférence à « avant », le temps de l'appropriation du mouvement, afin de marquer la nécessaire articulation et la permanence qui unissent cette antériorité au présent interprétatif. Ce préalable est le temps de la fixation que nous venons déjà d'évoquer. Par ailleurs, nous désignerons par « instance » le temps de l'interprétation, en l'utilisant ici dans son acception juridique pour en marquer simultanément l'aspect présent et immédiat, mais également le caractère pressant et urgent de son déroulement. L'instance s'appuie sur le préalable pour s'ancrer dans le présent, succession des instants qui délimitent la représentation.

Nigel WATTIS, *Sylvie Guillem*, prod. BBC, 1995.

⁴ NAM JUNE PAIK, *TV Bouddha*, installation vidéo, 1974, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.

⁵ Paul SCHILDER, *Les Images du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 285.

⁶ Marielle CADOPPI et Andrée BONNERY, *Apprentissage de la danse*, Joinville-Le-Pont, Actio, 1990.

⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard « Folio », 1991, p.39.

B) Préalable et premier abandon

Nous avons choisi d'examiner successivement les cas de la danse classique, de la danse contemporaine et de l'improvisation, car ces trois manières de danser imposent des modalités différentes d'abandon du regard. Dans le cas de la danse classique, le détour par la technique s'impose. Nous comprendrons ce terme, non pas comme le moyen d'atteindre un but, mais comme appropriation d'un style composé d'éléments précisément codifiés et agencés les uns aux autres. L'interprète doit alors et avant tout se conformer à la chorégraphie, tant dans la forme gestuelle que dans la qualité du mouvement. Il s'agit d'être le plus fidèle possible à ce qu'a édicté le chorégraphe. Ainsi, lorsque Ghislaine Thesmar, elle-même ancienne danseuse étoile, devient maître de ballet et répétitrice de Sylvie Guillem pour le *Don Quichotte* de Marius Petipa (1869), son propos dans la phase de restitution du mouvement par la danseuse, reste centré sur la qualité gestuelle : « D'abord, structure la place, ensuite, la force physique, ensuite les détails auxquels tu tiens [...]. Il n'y a pas de plénitude dans le pas, sinon tu fauches le pas. » L'appel à la mémoire dans la restitution du geste juste ne peut se faire sans le secours d'un regard extérieur, celui du chorégraphe, du répétiteur ou du maître de ballet. Car si le musicien s'entend au plus près, le danseur ne se voit pas. L'interprétation se fera en partie sur des sensations immédiates, mais également sur ce type de validation lors des répétitions. L'abandon du regard prend ici la forme d'une délégation au maître. Mais elle ne signifie pas que le danseur est piloté de l'extérieur. De multiples références internes, renforcées par les consignes du répétiteur, permettent une gestion extrêmement fine de la motricité. Ce n'est qu'après le respect du geste initial, de la réalisation motrice dans l'esprit de la partition, que surgit ce qui pourrait être de l'ordre d'une présence subjective, de l'ordre de l'interprétation : « Tu as réussi à garder la vérité du personnage », finit par concéder le maître.

En danse contemporaine, l'approche du mouvement par le danseur est différente, car rares sont aujourd'hui les chorégraphes qui, à l'image de William Forsythe, se comportent en demiurge pour construire leurs œuvres. La technique, au sens où nous l'avons précédemment entendue s'efface sans disparaître totalement : certains chorégraphes ont un « vocabulaire » qui leur est propre et dont leurs interprètes finissent fatalement par s'imprégner. Mais la priorité est souvent donnée à l'authenticité de l'être en mouvement. C'est le cas, par exemple chez Dominique Bagouet :

« Mes phrases ont un sens pour moi que je ne transmets par contre pas à l'interprète [...]. Ce qui m'intéresse, c'est que l'interprète confère à ce que j'ai fait quelque chose qui lui est personnel [...]. Il se penche sur le mouvement. Il l'enfile comme un vêtement bâti en gros d'abord et ensuite l'habite, le forme de façon qu'il devienne complètement son vêtement propre. Le sens sort alors à travers lui. »⁸

La qualité de l'interprétation, dans le cas présent, est donc liée à la qualité de l'expression, et non plus à celle de la signification concrétisée par la production fictive de sentiments, d'émotions ou de personnages. Ce qui ne signifie pas que la danse ne propose pas du sens au regard du spectateur, mais il ne s'agit pas d'une volonté première. Avant tout sont mis en jeu un investissement énergétique et une intentionnalité dans le mouvement qui puise ses mobiles dans une « nécessité intérieure ». Ce plaisir, lié aux sensations que procure le jeu sur la qualité rythmique du tonus musculaire, génère des états émotionnels, eux-mêmes sources de rêveries. Ces états que traversent le danseur définissent la qualité d'interprétation. C'est pourquoi la création chorégraphique s'élabore aussi souvent à partir de la production personnelle des danseurs, confrontés à des contraintes que le chorégraphe met en place sous forme d'ateliers ou de séances

⁸ Extrait d'un entretien avec Emmanuelle HUYNH pour son mémoire de maîtrise en philosophie : *Fondements philosophiques du ballet contemporain*, Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1988.

d'improvisation. Il n'est question ici d'aucune mise en conformité et l'état de l'interprète est, plus qu'aucune norme, garant de la qualité du mouvement. Le regard du danseur sur ses propres propositions n'est pas un reflet du miroir. Sa trajectoire est infléchie, passe par les yeux du chorégraphe qui va donner son avis, suggérer, assembler les propositions formelles, avant que le danseur ne les fixe. Cette déviation du regard ne départit donc pas l'interprète de la propriété du mouvement.

Née dans les années soixante aux Etats-Unis, l'improvisation constitue toujours un courant à part dans le paysage actuel de la danse. La pratique est bien différente des deux précédentes puisqu'aucune « partition » n'est écrite à l'avance. Peut-être davantage que le danseur contemporain et classique, l'improvisateur est libéré de la virtuosité technique, au sens de capacité physique à dépasser les obstacles matériels et physiques de la restitution d'une œuvre. Cette technique semble davantage s'exprimer en terme d'aptitude psychologique et corporelle à épanouir sa propre créativité dans des espaces créés instantanément par des partenaires dans un environnement physique ou sonore particulier. Si le répertoire gestuel existe (il est nécessairement le fruit de la formation de l'interprète), il demeure latent, prenant statut de simple éventualité. C'est l'empathie qui est par conséquent privilégiée. L'état, à la fois corporel et mental, le plus susceptible de la faire advenir est fait d'éveil et de disponibilité. La référence devient inutile car il faut préciser que, contrairement aux deux autres styles que nous avons abordés, la pratique de l'improvisation privilégie une danse à vivre où l'être est plus important que le paraître. Davantage centrée sur l'exécutant, elle adopte fréquemment la forme de la session non spectaculaire. Le temps préalable à la séquence elle-même peut alors se réduire à une période de concentration ou à quelques exercices préparatoires permettant d'accéder à l'état de réactivité que nous venons de décrire. Abandonner le regard vers l'extérieur signifie ici s'en déprendre. L'improvisation est au mieux une présentation, jamais une représentation. Entre le danseur et le visible qu'il offre éventuellement, s'ouvre un espace imaginaire et d'action. Julyen Hamilton, improvisateur anglais, le décrit comme « un présent spontané » où « improviser, c'est faire quelque chose avant de savoir qu'on le fait. Savoir au sens d'en avoir déjà l'expérience. »⁹ Sa disponibilité, qui le fait interagir avec son environnement, qui le transperce, devient une sorte de fascination. La construction s'élabore « dans une suite de décisions prises “sur – le – champ” (*sic*) »¹⁰.

C) Instance et dévolution du regard

Le temps préalable à la représentation a permis au danseur, selon des modalités différentes, d'abandonner une première fois le regard qu'il pouvait jeter dans le miroir et sur les images du corps qu'il se prépare à exposer. Nous avons choisi d'appeler instance l'ici et maintenant de la prestation scénique, dans laquelle nous incluons la session d'improvisation qui, rappelons-le, peut se dérouler en l'absence de spectateur. La seconde phase d'abandon du regard que nous allons aborder est par conséquent contingente. Sans spectateur, le danseur plongé dans l'interprétation – qu'il improvise ou non - abandonne, délaisse son regard, afin que ne soit pas altéré le moment de l'action et des sensations qui l'accompagnent. Nous précisons ce moment dans la seconde partie. En présence d'un public, ce second abandon prend la forme d'une dévolution du regard. Nous emploierons à dessein ce terme dans son sens étymologique¹¹. Ainsi, en attribuant au spectateur le droit de regard, le danseur lui laisse également toutes les prérogatives d'appréciation qui lui sont attenantes.

⁹ Julyen HAMILTON, « Un présent spontané », *Mouvement* n° 2, septembre – novembre 1998, p. 35.

¹⁰ Steve PAXTON, « Transcription », *Nouvelles de danse* n° 17, octobre 1993, p. 41.

¹¹ « Passage des droits héréditaires au degré subséquent par renonciation du degré précédent, ou à une ligne par extinction de l'autre ». Dictionnaire LE ROBERT, Paris, 1970, p. 474.

Dans ce regard dévolu au spectateur, la virtuosité – comprise jusqu’ici comme capacité à reproduire, élaborer ou interagir corporellement – se transforme en jugement de valeur assez comparable à ce qu’il recouvre en musique. Ce jugement est attribué à partir de l’observation chez un interprète de trois notions fondamentales : difficulté technique, vitesse d’exécution et aisance, c’est-à-dire absence d’effort apparent. À travers le mémorable solo de Dominique Mercy dans *Nelken* (1982), Pina Bausch a renvoyé le spectateur à cette quête de la virtuosité pure ainsi qu’aux conséquences de cette attente dans l’évolution de la danse. Dans ce passage, le danseur s’en prend violemment aux spectateurs en leur demandant ce qu’ils veulent voir et en enchaînant les virtuosités classiques (déboulés, batteries, pirouettes...), figures de style auxquelles le public répond par des applaudissements nourris. On pourrait donc considérer que l’interprétation se trouve au cœur de cette double virtuosité : virtuosité physique d’une part, où le danseur brille par ses prouesses techniques ; virtuosité psychologique d’autre part, où l’artiste brille par sa présence, c’est-à-dire l’authenticité qu’il donne à voir à travers la transparence de sa danse. Démonstration et expression fondent alors un espace spectaculaire où se mêlent danse à voir et danse à vivre, et où viennent s’insinuer les nuances de l’interprétation.

Sans entrer dans une sociologie des publics de la danse¹², nous pouvons néanmoins estimer que ce regard dévolu au spectateur va s’infléchir différemment selon que ce public choisit d’aller voir de la danse classique, de la danse contemporaine ou de l’improvisation. Même si ce choix est peu réaliste et quelque peu arbitraire, nous nous centrerons sur la contemplation du mouvement en mettant de côté les moyens techniques et les procédés scénographiques, l’improvisation en étant la plupart du temps dénuée et la danse classique parfois surchargée.

L’interprète classique semble devoir accomplir un double cheminement qui consiste à retourner à la source des grands ballets du répertoire, pour y chercher la vérité du geste fondateur, et aussi y puiser la force de créer le sien, selon ses propres valeurs. L’intérêt pour une énième représentation d’un ballet du répertoire se renouvelle par la capacité du danseur à allier virtuosité physique – c’est-à-dire brillante conformité – avec une virtuosité psychologique que le chorégraphe a pu encourager en laissant quelque liberté d’habiter de manière originale le personnage.

Par ailleurs, nous avons vu que les conditions d’élaboration de la danse contemporaine engageaient le danseur en amont de son interprétation. Souvent éloignée de la narration, la danse donne à voir des constructions corporelles plus abstraites. Que le mouvement ait été préalablement conçu au moment de la période de création de la chorégraphie ou que, fruit du hasard, il jaillisse de manière plus spontanée de la concomitance d’autres événements (contact avec un autre danseur, modulation sonore...), le danseur évolue dans un espace mental qu’il définit et qui est de lui seul connu. Cet univers, invisible du spectateur, donne – non pas des “ raisons ” d’agir – mais des motifs aux mouvements. Ces intentions, qui modulent à la fois les trajets et les intensités toniques qui donnent sa qualité au geste, sont des représentations imaginaires. William Forsythe, dans le CD-Rom *Improvisation Technologies* (1999) qu’il a créé à l’intention de l’entraînement autonome de ses interprètes, a tenté de les concrétiser sous forme de dessins, surajoutés à l’image du danseur en mouvement. On voit ainsi, dans un studio vide, le danseur évoluer sous une table, dans un cercle, devenir un cylindre ou un livre. La qualité du mouvement peut également naître d’états psychologiques induits, de sensations ou d’influx énergétiques précisés.

Pour le spectateur, l’interprète se tient donc à la lisière du visible, entre mouvement réel qu’il embrasse du regard et imaginaire du danseur qui a donné sa forme au geste ; entre intention non

¹² Travail qui a été remarquablement effectué par Jean-Michel GUY, *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991.

perceptible et action qui se déroule sans motivation apparente. En cela, la perception du spectateur est assez proche du mode d'appréhension de la peinture telle que la décrit Merleau-Ponty¹³ :

« La peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes. »

Quelle que soit la forme de danse envisagée, le terme de dévolution se justifie car l'interprète met à disposition du public « une réalité inconnue »¹⁴. Celle-ci ne constitue qu'une présentation dont le spectateur n'a pour tout mode d'appréhension que celui qu'il veut bien définir à travers cette activité contemplative qui lui est consentie. Sa perception peut alors être purement « contemplative », comme dans l'observation d'un événement ou d'un paysage dont il serait exclu. Elle peut également prendre en compte un rapport à l'art : dans ce cas, le public apprécie d'autant plus une œuvre classique qu'il peut la comparer à d'autres. Elle peut encore être « corresponsive » et atteindre le spectateur par l'intermédiaire de son expérience : on peut supposer que l'empathie motrice, qui fait que nous nous sentons « bougés » à la vue du mouvement, privilégie ce mode de perception. Naturellement, ces modes perceptifs s'interpénètrent et ne sont ici distingués que pour mieux saisir les possibilités d'utilisation du regard offertes au spectateur.

En délaissant cette dimension spatiale d'appréciation de son art, l'interprète va se confronter au présent de la représentation, à cette instance qui va simultanément le faire exister à travers le regard des autres et advenir profondément à lui-même.

II) Interprétation et appréhension du temps

A) Le trac entre préalable et instance

Nous venons de voir comment se différencient pour les danseurs les modalités d'abandon du regard sur soi, abandon qui nous paraît constituer le prélude à l'investissement de la dimension temporelle de l'interprétation. Le plus haut degré de maîtrise permet alors à l'interprète de se délivrer des contraintes et de concilier l'essence de l'œuvre avec son apport original dans des proportions qui varient, on l'a vu, selon que l'œuvre est classique ou contemporaine. L'interprétation n'est donc pas une simple présence coupée de son histoire. Ceci est également vrai pour les improvisateurs. Si elle s'inscrit et prend sa force dans l'ici et maintenant, elle ne s'envisage qu'en lien étroit avec ce qui l'a précédé, cette assurance que, face au vide, une forme d'existence est présente et qu'elle se nourrit de ce que l'on a été. Nous avons jusqu'ici envisagé le préalable et l'instance sans nous soucier de leur articulation. Or, juste avant que ne débute la représentation, l'interprète doit franchir une zone de friction, un moment entre ces deux temps et ces deux lieux : le préalable et le studio d'une part, l'instance et la scène de l'autre. Cet entre-deux délimite un espace mental où la conscience s'abîme. Ce vide crée un trouble qui envahit l'interprète et que tous les artistes du spectacle vivant identifient sous des formes somatiques variées. C'est le trac. Il délimite un temps de collision dans une aire de conscience : la crainte face à l'instant à vivre, où l'on se retrouve seul, bien que sous le faisceau des regards, moment qu'on ne peut qu'opposer à la certitude de l'instant déjà vécu. Sylvie Guillem le confirme : « On doute de sa technique, du personnage que l'on doit interpréter [...] on doute comme si on n'avait jamais répété. »

¹³ Maurice MERLEAU-PONTY., *op. cit.*, p. 35.

¹⁴ Martin SEEL, « Le langage de l'art est muet », *L'art sans compas. Redéfinition de l'esthétique*, Christian BOUCHINDHOMME et Rainer ROCHLITZ éd., Paris, Editions du Cerf, 1992, p. 123-143.

Le trac signale donc peut-être aussi qu'au-delà d'une technique qu'on maîtrise, il faut également se trouver soi, afin d'assurer cette part singulière d'incarnation de l'œuvre dans son propre corps. Le trac ne peut-il alors être vu, moins comme une perturbation affective momentanée mettant à mal l'ensemble des capacités de l'interprète, que comme le signal d'entrée du danseur dans un état particulier où il s'oublie lui-même pour être présent à l'œuvre ? Ainsi l'a suggéré Merleau-Ponty à propos des musiciens :

« Les idées musicales [...], nous ne les possédons pas, elles nous possèdent. Ce n'est plus l'exécutant qui produit ou reproduit la sonate : il se sent, et les autres le sentent, au service de la sonate, c'est elle qui chante à travers lui [...] ».

Le trac, comme altération de la confiance en sa technique, indique au danseur-réalisateur qu'il doit s'effacer, sans disparaître totalement, derrière l'authenticité de l'être en mouvement. Cet état dans lequel entre le danseur, envoie au spectateur une sorte d'adéquation d'harmonie entre l'état de la danse et la personne. Mais, pour l'interprète, la danse se fait transparence et donne à voir le sujet même. C'est dans cet "être-là", dans la conscience conjointe de soi et du monde que se matérialise ce que nous appellerons la présence. Cette présence oblige le danseur à vivre un paradoxe : celui de se sentir simultanément cible des regards et intensément seul, dégagé des contingences techniques – et par conséquent tout à fait libre d'en user – mais aussi incorporé à l'œuvre et sommé de l'incarner sous le poids de l'attente des autres.

B) Solitude et empathie

Une fois sur scène, l'artiste se confronte avant tout à lui-même. Objet d'une attention extérieure à lui, il se retrouve seul. Sylvie Guillem confirme cet étonnant dialogue intérieur : « Il y a un petit personnage au fond de moi, qui crie. C'est là, c'est une petite pile et l'enveloppe doit faire le reste. » Un dialogue où s'insinue l'altérité propre au théâtre, ce jeu avec le je : « En scène, je suis libre, parfois moi-même, parfois quelqu'un d'autre. Je peux exprimer ce que je veux. » Ce dialogue est un moment où l'on se retrouve en tête-à-tête avec soi-même, parce que paradoxalement le spectacle offre une occasion unique d'intimité, et par conséquent de solitude intense : « On peut tout exprimer sur scène... pas dans la vie parce que vous n'êtes pas seul. » Cette solitude et la liberté qui l'accompagne semblent pouvoir être partagée par tous les interprètes, quelle que soit la forme de danse à laquelle ils s'adonnent. C'est le moment privilégié recherché par l'improvisateur et qui lui ouvre tous les possibles, mais c'est aussi l'état qui libère les autres danseurs, les uns des contraintes attendues du répertoire, les autres d'une forme « gratuite » sans présence intérieure. Ce dialogue entre corps et conscience est structuré par le temps. Une fois encore, l'improvisateur pourrait faire siens les propos de la danseuse étoile : « Je n'impose pas de griffe, je ne planifie pas, je fais ce que dicte l'instinct sur le moment ». Cette fissure génératrice de doute, parfois d'angoisse, ce trac vécu par le danseur avant que le rideau ne se lève, se réitère une fois l'artiste en scène. Le choix de se glisser dans cet interstice a été fait et l'appréhension n'est plus de mise. Cependant la collision entre le préalable, succession de préparatifs méticuleux, et l'instance dans laquelle va seulement exister et se justifier la danse, ouvre une sorte de seconde faille. Loin de l'addition des effets et du déroulement temporel de l'œuvre, l'interprète se trouve projeté, incrusté dans l'œuvre et l'œuvre incarnée en lui, à la fois instrument de la création et création lui-même. Le doute s'efface car l'espace-temps qui s'ouvre en forme de suspension ne peut pas être comblé uniquement par une technique et une présence. Il s'y joue autre chose.

Dans ce deuxième abandon du regard se construit la condition du partage. Cette forme d'empathie n'est pas indifférenciée : elle comporte une composante motrice importante. Cette *méta-*

kinésis, c'est-à-dire la manière particulière dont nous nous sentons « mouvants » à la vue du mouvement d'un autre corps, privilégie la transmission d'énergie¹⁵. Elle renforce physiquement, organiquement, l'intensité du moment partagé par l'interprète et le public. L'expérience esthétique relayée par cette empathie si particulière permet, pendant le temps où elle a lieu, de connaître l'œuvre autrement et d'en devenir d'une certaine manière les participants. Les danseurs connaissent bien cet état de partage unique des composantes de la motricité où l'empathie va nourrir une forme d'intrusion de l'autre dans leur propre corps. Ce n'est donc pas seulement le regard de l'autre que j'autorise sur moi mais une perméabilité que je construis où le regard devient vecteur des autres sensations. En abandonnant son regard, le danseur donne également son corps, au risque de le perdre après l'avoir fait passer par les yeux et le corps de l'autre¹⁶.

Nous sommes bien au plus fort du paradoxe scénique. Il constitue, sinon un défi à relever, du moins une épreuve à vivre. Seul face à lui-même, le danseur éprouve évanescence et « légèreté de l'être », un « je ne sais quoi » important pour lui seul. Dans le même temps, il incarne la présence et constitue l'objet stable du désir. Cet état de corps est concomitant à l'expérience temporelle propre à la scène. Il n'est que d'écouter les artistes du théâtre vivant parler de ce moment de temps aboli pendant la représentation et d'observer le niveau d'épuisement et de dépossession d'eux-mêmes une fois le spectacle achevé, pour ne pas confondre cet état bien réel avec une simple vue de l'esprit. Cette expérience à la fois temporelle et corporelle peut être décrite, bien que très imparfaitement. En revanche, se prononcer sur la nature de l'espace-temps investi par le danseur demeure hypothétique et, pour tout dire, philosophique. Le spectateur peut ériger la danse en « utopie réelle »¹⁷, réalité bien présente et inaccessible à la fois pour lui pendant la représentation. Pour l'interprète, ce « moment-état » (comment le nommer ?) est réellement vécu quand le danseur autorise l'œuvre à s'incarner en lui ou à travers lui. Ce « quelque chose – quelque part » pourrait être ce qui « est toujours, ne devient ni ne passe jamais [...] ». Cette réalité ainsi exprimée n'a [...] rien de commun avec les formes de l'expérience phénoménale, ni les plus générales et les plus essentielles.¹⁸ Ce pourrait être l'espace-temps de la vérité, qui selon Schopenhauer, réunit les doctrines de Platon et Kant. Aussi long qu'il semble au spectateur, le moment performatif paraît suspendu pour l'interprète. Sur scène, le danseur vit alors le temps immanent de l'œuvre, « une réalité objective intemporelle »¹⁹.

C) *Le temps de l'interprète : une boucle étrange ?*

On raconte que lorsqu'on demandait à Schumann une précision sur une pièce qu'il venait d'exécuter²⁰, il la jouait à nouveau. En invoquant leur pratique pour ne pas avoir à en parler, certains artistes pointent la difficulté à relater la démarche artistique dont l'interprétation, dans le cas des arts vivants, fait intégralement partie. La pirouette n'est pas qu'un poncif : face à l'occupation physique du vide temporel qu'il pressent, ayant délaissé le regard qu'il pouvait jeter sur ses compétences, l'interprète se confronte à la dimension métaphysique du néant. C'est pourtant un défi lui aussi difficile que de tenter de rationaliser un tel phénomène, même si les mots, qui constituent l'interface entre la densité de l'expérience et la possibilité d'en rendre compte, semblent parfois impuissants.

¹⁵ Hubert GODART, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur », *Balises* n°1, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, 2001, p. 93.

¹⁶ Daniel SIBONY, *Le Corps et sa danse*, Paris, Le Seuil, 1995.

¹⁷ Gil MONS, Ciro BRUNI éd., *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 213.

¹⁸ Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, 15^e édition, 1998, p. 222, trad. A. Burdeau,

¹⁹ Boris DE SCHLOEZER, *Introduction à J.S Bach*, Paris, Gallimard, 1979, p. 40.

²⁰ George STEINER, *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 40.

Bien sûr, une interprétation de l'œuvre perdurera, si elle sait être exceptionnelle. Mais il ne sera alors question que d'immortalité. Immortalité qu'entérineront les jugements publics successifs. Ici, en revanche, c'est moins d'immortalité que d'éternité qu'il s'agit. La faille que nous avons décrite précédemment, présente de fortes analogies avec les derniers moments de l'être qui se sait proche de la mort et que l'angoisse étroit, à l'heure de confronter ce qui a été et ce qui va peut-être advenir. De ce point de vue, nous rejoignons Joëlle Caullier dans le rapport qu'elle instaure entre l'acte interprétatif et la notion d'existence (par exemple le rapport à la mort ou à l'éternité) que lui suggère la lecture d'Annah Harendt²¹. On retrouve cette idée chez des artistes tels que Bresson :

« Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier ; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau. »²²

Dans cette suite de naissances et de morts successives qui président à la création de l'œuvre, l'interprète semble être le seul à jouir de ce pouvoir métaphysique qui consiste à échapper au cycle des disparitions – réincarnations. En effet, ce qui se joue pour l'artiste et lui seul, c'est ce moment d'absolu temporel. Et paradoxalement, la conscience que nous avons de notre propre finitude nous fait redouter ce moment d'éternité.

La conscience du danseur fait figure d'interface entre lui et le monde, avec son cortège d'impossibilités, non pas techniques, mais constitutives : ce que je sens n'est pas forcément transmissible. Cette conscience s'articule avec ses pouvoirs d'action. Ce pouvoir performatif de l'interprète paraît proche de l'évocation (au sens de susciter, faire émerger²³). Elle consiste à saisir la structure du cognitivisme (c'est-à-dire le monde et ses propriétés, les représentations que nous en extrayons et les opérations à partir de ces représentations) tout en prenant conscience de l'immédiateté de notre expérience. Le corps en représentation est donc appréhendé dans l'ici et maintenant... mais à l'infini, comme a tenté de le représenter Escher²⁴ avec le motif de la Boucle Etrange :

« Le concept de Boucle Etrange contient implicitement le concept d'infini, car qu'est-ce qu'une boucle si ce n'est une forme de représentation d'un processus infini d'une façon finie ? »²⁵

Escher dessine en 1960 *Montée et descente*. On voit sur cette lithographie des personnages se croiser dans un escalier au sommet d'une vaste villa. Mais la manipulation des perspectives nous incite à voir un escalier en boucle fermée que l'on gravit ou descend indéfiniment. La gravure n'est pas sans analogie avec l'architecture paradoxale de l'escalier sans fin du mathématicien Roger Penrose (1931-). La manière qu'a Escher de combiner des perspectives en les opposant les unes aux autres nous semble constituer la juste métaphore du temps interprétatif tel que nous l'avons décrit. Elle illustre le dilemme de l'interprète, à savoir faire se dérouler le cours temporel de l'œuvre tout en assurant à chaque instant qui le compose sa part d'éternité. Cette spirale de l'instant et de l'éternel donne le vertige mais elle figure « la circularité radicale » dont parle Varela. Lorsque j'interprète, je déroule mon déplacement, ma montée perpétuelle de l'escalier d'Escher, mais je

²¹ Hannah ARENDT, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1961 était au programme du séminaire de Joëlle Caullier consacré à l'interprétation (DEA « Esthétique et pratique des Arts » Lille 3, 2001-2002).

²² Robert BRESSON, *Notes sur le cinéma*, Paris, Gallimard « Folio », 1988, p. 25.

²³ Francisco VARELA, Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Le Seuil, 1993.

²⁴ Maurice Cornelius ESCHER (1898 –1972). Le peintre hollandais crée des procédés de fascination grâce à des combinaisons et des mises en relation d'objets dans l'espace selon des rapports inédits.

²⁵ Douglas HOFSTADTER, *Gödel Escher Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterEditions, 1985, p. 17, trad. J. Henry et R. French,

reste à la même altitude, au même endroit. Le déplacement dans l'espace-temps fait exister l'œuvre. Dans le même temps et de manière indissociable, j'assure ma présence de chaque instant.

On retrouve cette préoccupation chez certains peintres qui, d'une autre manière, se posent la question du mouvement et du rapport entre processus et produit, deux dimensions entremêlées dans les arts vivants. Ainsi Paul Klee écrit :

« La marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence sur celle-ci. »²⁶

De manière un peu différente, cette question de l'espace-temps est également abordée, en ce qui concerne la musique, par Boris de Schloezer. Il formule l'idée selon laquelle « en dépit des apparences, tous les éléments de l'œuvre musicale [...] ne s'éliminent donc pas au cours de l'exécution en se succédant dans le temps mais coexistent en leur unité »²⁷, unité qu'incarne l'interprète dans le corps duquel existe l'œuvre. L'œuvre est donc à la fois dans le temps qui permet de la voir et de l'entendre et hors du temps, qui permet de l'appréhender dans sa totalité. Comment l'interprète peut-il assumer la durée qui donne sa cohérence à l'œuvre, tout en étant présent dans chaque instant qui compose cette durée ? Telle est la question qui pourrait résumer ce qui se joue à propos de l'interprétation dans son rapport à la pensée rationnelle.

Les danseurs, qu'ils soient classiques, contemporains ou improvisateurs, se risquent rarement dans une spécialité différente de la leur. Bien que tout sépare ces trois formes de danse, tant dans leur postulat que dans leur mise en œuvre, la notion d'interprétation permet de les rassembler sous un même point de vue, mais à travers des modalités s'exprimant différemment dans chaque discipline.

Dans un premier temps, le danseur classique semble abandonner son regard au maître, quand le danseur contemporain, en partie créateur lui-même, voit ce regard dévier vers son chorégraphe, et que l'improvisateur, dans sa quête d'inattendu, cherche à s'en déprendre. Dès lors que l'interprétation débute, le regard est dévolu par le danseur au spectateur, qui jouit alors de la liberté d'en user à sa guise. Ce double abandon du regard nous a amené à mettre en évidence l'aspect temporel de l'interprétation. Pour le situer, nous avons distingué deux temps : le préalable qui est le temps de la fixation et l'instance, pendant laquelle le danseur fait l'expérience paradoxale d'une solitude en même temps que d'une présence aux autres qui prend la forme d'une boucle étrange.

En 1957, le chorégraphe et danseur Eric Hawkins crée une pièce intitulée *Here and Now with Watchers*. Cet article aurait pu également s'intituler " Ici et maintenant avec des gens qui regardent ", tant la danse ne devient elle-même que dans cette expérience partagée du corps de l'un dans le regard de l'autre. « Le corps de l'acteur *live* demeure le garant de cet échange respiratoire entre une scène et une salle, de cette rencontre avec des expériences de vie, de ce don d'eux-mêmes que nous font les artistes. »²⁸ C'est sur cette cristallisation de la danse à ce moment précis que nous avons voulu retenir l'attention. Le danseur, dans le corps duquel s'incarne l'œuvre momentanément, propose sa présence, pour le public, dans la durée chorégraphique. Mais l'interprète, pour lui-même cette fois, investit un temps tout différent, architecturé par la technique, la mémoire et ce qu'il veut transmettre. Son corps est lieu et temps de l'œuvre, mais par le double abandon du regard qu'il consent, ce corps demeure le point de passage de questions que chacun d'entre nous se pose mais que l'interprétation physique exacerbe : suis-je mon corps ou autre chose que mon corps ? Pourquoi

²⁶ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 60.

²⁷ Boris de SCHLOEZER, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ Odette ASLAN, « Un nouveau corps sur la scène occidentale », *Le Corps en jeu*, ASLAN Odette éd, Paris, CNRS (coll. Arts du spectacle), 1994, p. 314.

ne puis-je pas voir ce que je donne à voir aux autres ? Ces autres savent-ils de moi des choses que j'ignore ?

Bibliographie

- ARENDET Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1961.
- ARGUEL Mireille éd., *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.
- ASLAN Odette éd., *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994.
- BOUCHINDHOMME Christian et ROCHLITZ Rainer, *L'Art sans compas. Redéfinition de l'esthétique*, Paris, Editions du Cerf, 1992.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard « Folio », 1988.
- BRUNI Ciro éd., *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993.
- CADOPI Marielle et BONNERY Andrée, *Apprentissage de la danse*, Joinville-Le-Pont, Actio, 1990.
- DE SCHLOEZER Boris, *Introduction à J. S Bach*, Paris, Gallimard, 1979.
- GUY Jean-Michel, *Les Publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991.
- HOFSTADTER Douglas, *Gödel Escher Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterEditions, 1985, trad. J. Henry et R. French,
- HUYNH Emmanuelle, *Fondements philosophiques du ballet contemporain*, Mémoire de maîtrise de philosophie, Paris I Panthéon-Sorbonne, 1988.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard « Folio », 1998.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard « Folio », 1991.
- SCHILDER Paul, *Les Images du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, 1998, trad. A. Burdeau, 15^e éd.
- SIBONY Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Le Seuil, 1995.
- STEINER George, *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.
- VARELA Francisco, THOMPSON Evan et ROSCH Eleanor, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Le Seuil, 1993.