

Une médiation paradoxale : « La danse, une histoire à ma façon »

Marie-Christine Bordeaux *

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse & Laboratoire « Culture et communication » (Recherche sur les institutions et les publics de la culture, ÉA n° 3151)

Dans le cadre de ses recherches sur la médiation dans les arts de la scène, l'auteur s'intéresse aux dispositifs de médiation culturelle dans la danse et le théâtre contemporains. La médiation y apparaît comme un espace de production d'objets mixtes, humains, matériels et symboliques, plus orientés vers la diffusion d'une culture, d'un art, que destinés à faciliter l'accès aux œuvres. La médiation n'est donc pas entendue comme une nouvelle modalité de démocratisation culturelle, mais comme une forme de communication. L'article est consacré à un spectacle chorégraphique dont le propos est de parcourir l'histoire de la danse, des origines à nos jours. L'analyse des propriétés formelles de cet objet, qui s'inspire de la sémiotique des arts de Goodman et de la poétique de Genette, montre comment, à l'inverse d'une démarche pédagogique, il construit un régime de communication culturelle fondé sur la transposition, mettant en œuvre diverses modalités d'intertextualité, et permettant des réceptions plurielles.

Le spectacle chorégraphique *La danse, une histoire à ma façon*, créé ¹ et interprété par Dominique Boivin, directeur artistique de la compagnie Beau Geste, est issu d'une commande d'un festival, les Îles de danse, en vue d'un usage pédagogique. Ce solo, de petite dimension scénique, au décor et aux accessoires modestes, parcourt en l'effleurant l'histoire de la danse, en trente-quatre séquences, avec une virtuosité, un foisonnement de registres expressifs et de langages artistiques, un humour et un sens de la dérision qui en ont fait, au fil de ses nombreuses représentations, une sorte de "spectacle-culte" dans le monde de la danse. Il y joue en effet depuis sa création en 1994 un rôle réflexif, comme point de cristallisation du besoin de mémoire de ce champ artistique, comme outil de diffusion d'une culture chorégraphique et comme métalangage

* mc.bordeaux@wanadoo.fr

¹ Avec l'assistance de Christine Erbé.

de l'art chorégraphique. En ce sens, il est à la fois support d'une médiation culturelle, et médiation en acte. L'étude de ce spectacle s'inscrit dans une recherche sur la médiation culturelle dans les arts de la scène ¹, qui relève d'une sémio-pragmatique des situations, des actions et des outils de médiation. Elle s'appuie sur une expérience multiple de spectateur, et sur l'analyse de la captation filmée de la deuxième version scénique, réalisée par Jean Rabaté en 1999 ².

Sémio-pragmatique de la conférence dansée

Le solo de Boivin appartient à une catégorie générique peu connue, car elle est spécifique au domaine chorégraphique : la conférence dansée, forme voisine de la lecture-démonstration (introduction à une œuvre ou analyse de cette œuvre à partir d'extraits de la chorégraphie originale, où locuteur et danseur sont généralement distincts). Dans la conférence dansée, parole et geste sont mêlés, incarnés dans le corps de l'interprète, qui est le plus souvent chorégraphe, ou membre d'un collectif de création, et qui met en jeu une écriture chorégraphique originale, réalisée pour cette conférence. Ces deux formes ont pour but de sensibiliser les publics à la danse. L'originalité du solo de Boivin tient à sa nature composite, à mi-chemin entre la lecture-démonstration (en utilisant de manière détournée le procédé des extraits) et la conférence dansée (en relisant et en transposant ces extraits dans une écriture chorégraphique singulière et une identité stylistique). Cette forme est aussi un objet sémiotique complexe, un texte spectaculaire formé lui-même de plusieurs textes, dont certains peuvent être saisis avec précision (texte parlé par le danseur, texte en voix *off*, texte écrit par Boivin, citations d'écrits de chorégraphes, citations chorégraphiques), tandis que d'autres sont quasi-impossibles à traduire dans un autre langage que le langage d'origine, comme le mouvement dansé, l'ambiance musicale, la qualité d'éclairage, la qualité du rythme, ce que Pavis appelle le « *non-représentable* » (1996, p. 25), et qui est pourtant l'essence de la représentation. Le texte émis en scène par l'interprète ou la voix *off* n'est pas redondant par rapport à l'écriture chorégraphique : il n'est pas la même chose, exprimée dans un autre langage, car l'art du mouvement résiste à cette assimilation. Boivin exploite tous les interstices, toutes les profondeurs de cette non-adéquation entre langage verbal et langage chorégraphique.

¹ Thèse de 3^e cycle sous la direction de Jean Davallon

² Il existe plusieurs versions scéniques, la première s'arrêtant à Cunningham et Nikolais (version de 1994), la seconde allant jusqu'à la danse actuelle (version de 1997), une troisième étant peut-être en cours de préparation pour sa diffusion au Centre national de la danse en 2004

L'étude de ce solo comme texte ne peut donc se résoudre à examiner seulement les textes émis en scène, c'est-à-dire le texte parlé. Certes, la question est complexe, car la danse n'a pas de texte d'origine qui puisse être comparé à la partition pour la musique. Elle est une tradition inscrite dans l'oralité et le mouvement, dans le corps du danseur, et se transmet de danseur à danseur, de maître à élève (ou disciple). Elle illustre pleinement le régime de traduction présenté par Latour comme une « *logique de réseau* », où le message ne cesse de se déplacer au fur et à mesure de ses incarnations successives, et où il n'est jamais capitalisé ¹. La notation de la danse est presque toujours réalisée *ex post*, après que la chorégraphie a été créée, et au moment où elle est peut-être sur le point de disparaître de la mémoire corporelle de ceux qui sont chargés de la transmettre. Il est donc impossible d'aborder l'art de la danse avec les mêmes catégories de pensée que pour des arts qui semblent proches, comme le théâtre ou l'opéra, où l'objectivation dans un texte ou une partition qui sont souvent originels est une donnée fondamentale. En revanche, la notion de « *texte spectaculaire* »² (la mise en scène comme système organisé de signes, distinct de la représentation comme objet empirique) peut fonder une analyse de la danse comme texte. Non "noté", un spectacle chorégraphique n'en est pas moins "écrit".

Comment saisir un tel système composite de signes, en rendre compte, et analyser les régimes de signification qu'il produit ? La sémiotique de la danse reste une discipline à créer, sans doute dans le sillage de la sémiotique du théâtre. Certes, l'art de la danse ne se résout pas à l'encodage, et son analyse ne peut s'appuyer, comme dans le domaine du théâtre, sur un texte traduisible en signes linguistiques. Les auteurs qui auraient pu fonder les bases de cette sémiotique ont malheureusement, d'une certaine façon, contourné l'obstacle. Goodman a évoqué la danse dans son chapitre sur la partition, l'esquisse et le *script* (1968, pp. 250-252). Il ne l'abordait cependant pas à travers la chorégraphie, c'est-à-dire une écriture des corps, du rythme et de l'espace, mais seulement à travers la question de la notation. Genette (1994) reprend les mêmes perspectives que Goodman, après avoir pourtant postulé, dans *Palimpseste*, que la notion de texte, et donc d'hypertexte, peut être étendue à tous les arts, et que son travail sur l'hypertextualité devrait être prolongé

¹ Les conférenciers qui interviennent sur l'histoire de la danse le savent bien : l'utilisation de films anciens montrant les corps réels et la danse réelle de grands danseurs mythiques (logique de "présentation" et de "capitalisation") est à double tranchant. L'effet d'étrangeté ou de ridicule est toujours à craindre, devant ces corps moins élancés, ces mouvements dansés moins virtuoses et pour ainsi dire patauds. Toutes les traces des danses passées ne résistent pas à cette présentation. Parfois, la légende (logique de "représentation") vaut mieux que l'exposition de ces traces.

² Notion distincte de celle de texte dramatique (le texte de théâtre) et de métatexte (texte non écrit des options de mise en scène) (Pavis, 1996)

par un travail similaire sur les pratiques hyperartistiques (1982, pp. 536-549). Toutefois ses réflexions sur la dimension transartistique des pratiques de dérivation se limitent, “par prudence”, à la peinture et à la musique, et n’abordent ni la danse, ni le théâtre. Dans le cas du solo, nous considérons que l’utilisation du langage verbal et l’appartenance au genre expressif de la conférence dansée offrent une base sur laquelle peut s’esquisser plus modestement une analyse fondée sur la sémiotique des textes littéraires et des textes spectaculaires. Cette analyse des propriétés formelles d’un objet situé en bordure du pédagogique et de l’artistique permet de comprendre le fonctionnement de la médiation instaurée par la diffusion de ce spectacle.

Figures de la médiation : le danseur, le locuteur et le spectateur-modèle

Dans son solo, Dominique Boivin est à la fois danseur, chorégraphe et membre d’un collectif de création, la compagnie Beau Geste. Il concentre une série de rôles qui en font une figure démiurgique, le créateur et l’animateur d’un monde. La performance physique, réelle, accentue cet aspect. Une partie de la fascination qu’exerce ce spectacle provient de sa forme de solo, où l’immensité du monde proposé (un panorama sinon complet, du moins d’une grande ampleur, de l’évolution de la danse au fil des siècles, et plus particulièrement au XX^e siècle) est concentrée dans un seul corps et un espace scénique minuscule. La question du locuteur fait intervenir plusieurs niveaux d’engagement dans le texte et contribue à la profondeur sémantique du texte spectaculaire. La formule rôle-personne-personnage établit une série de “jeux” en cascade entre les diverses configurations de ses composantes. Dominique Boivin incarne successivement, et dans le désordre, les formules suivantes : un conférencier disant un texte qui ne l’engage pas (1^e séquence : « *Bonjour. Les origines de la danse ne sont pas très précises* ») ; un danseur interprétant une pantomime, danse issue d’un genre disparu, (7^e séquence : Noverre) avec un détachement amusé, qui ne doit pourtant pas faire oublier que la compagnie Beau Geste est coutumière de ce genre de rébus visuel et chorégraphique ; un interprète pleinement investi dans la beauté du geste dansé (18^e séquence : Doris Humphrey) ; un chorégraphe dans une séance de pastiche, au sens de « *critique en action* »¹ (23^e séquence : Martha Graham et 30^e séquence : Bob Wilson) ; un sujet biographique et sa représentation scénique (32^e séquence : Dominique Boivin), etc.

À quel public s’adresse Dominique Boivin ? Ou plutôt, quel spectateur-modèle ce spectacle construit-il ? Le caractère extrêmement allusif et

¹ Genette, 1982

décalé de chaque séquence, le fait que de nombreux chorégraphes (Noverre, Valeska Gert, Mary Wigman, Oscar Schlemmer, etc.) sont inconnus d'un public non initié incline d'abord à considérer qu'il s'agit d'un spectacle pour connaisseurs, seuls à même de goûter la plupart des allusions et des régimes de dérision présents dans le texte spectaculaire. Certains éléments ne peuvent même être compris que d'un cercle très réduit de professionnels, comme le détail du papier d'aluminium, ayant servi pour la séquence *butô*, froissé et réduit en une boulette en forme d'œuf, puis placée dans un coquetier à l'avant de la scène (fin de la 26^e séquence, Japon). Le spectateur-modèle de ce spectacle est donc un spectateur-expert. Comment expliquer alors que tant de programmeurs l'aient adopté avec enthousiasme, alors qu'eux-mêmes étaient souvent éloignés du profil du spectateur-modèle qui vient d'être défini, et qu'ils l'aient présenté dans leurs supports de communication à la fois comme un spectacle et comme un outil de médiation ? C'est que le spectateur-modèle n'est pas la seule catégorie pertinente pour analyser le mode de communication instauré par ce spectacle avec le public. L'écart allusif est bien perceptible par tous, mais il n'est jamais humiliant pour le non-spécialiste, car la question des savoirs sur la danse n'est pas centrale dans le régime intentionnel dans lequel le spectacle est écrit.

Une chaîne de transpositions

En tant qu'outil de médiation, *La danse, une histoire à ma façon* n'est pas un discours sur..., un commentaire d'un objet que l'on tient à distance, en somme un exposé sur l'histoire de la danse qui se développe dans un espace où la danse elle-même n'a pas cours. Pour reprendre les catégories de Latour, Boivin n'est pas dans une fonction de *présentation* de la danse comme objet de savoir, mais dans une fonction de *re-présentation* de la danse comme art, où la danse envahit sans cesse le discours, où elle se fait discours, et passe constamment d'un régime sémiotique à un autre (citation, fragment, transposition chorégraphique, etc.). Le spectacle exemplifie, par sa logique accumulative (plus de trente séquences dans la version scénique actuelle), par le "jeu" constamment creusé et souligné entre la danse d'origine et son évocation en forme de pastiche, par ces chorégraphes à la fois absents, et pleinement présents à travers certains détails caractéristiques de leur style ou de leur histoire, cette logique de re-présentation. Art de la distanciation allusive, de la citation détournée, de la fausse citation, de la tradition réinventée, ce solo est une forme de *danse au second degré* en même temps qu'une écriture artistique précise et cohérente, où s'exprime le style chorégraphique de Dominique Boivin.

Afin d'analyser la manière dont les registres d'énonciation dessinent ces écarts, un parallèle peut être établi avec les catégories définies par Genette pour étudier la « *littérature au second degré* » (Genette, 1982), et dont il propose lui-même de les étendre à l'ensemble des autres arts – sans

toutefois s'essayer lui-même à l'art chorégraphique. Le solo met en effet en œuvre différents modes d'*intertextualité*¹. L'intertextualité est définie comme une relation de co-présence entre plusieurs textes, et notamment la présence effective d'un texte dans un autre ; Genette complète cette définition en citant Riffaterre qui en donne une interprétation particulièrement intéressante, car elle est orientée sur le récepteur : la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie (Genette, 1982, pp. 8-9). Cette deuxième définition de l'intertextualité, qui permet de prendre en compte des œuvres postérieures à l'œuvre abordée, pose les conditions d'une actualisation infinie de l'œuvre. Elle complète utilement la première car, appliquée au solo, elle explique la profondeur du spectacle, qui tient en partie au "jeu" qu'il y a entre l'intention intertextuelle et la capacité du récepteur à la percevoir, c'est-à-dire à mobiliser une attention elle-même intertextuelle.

Les régimes de co-présence sont d'une grande variété dans le solo, si bien que l'intention ludique proposée consiste moins à trouver la bonne réponse² qu'à chercher soi-même un régime d'attention qui permette de s'accorder avec le régime intentionnel du producteur. Ces types de co-présence sont les suivants : présence effective (extrait des seules minutes du film qui conserve aujourd'hui la trace de la danse burlesque de Valeska Gert) ; citation musicale (la musique de la 30^e séquence, *Einstein on the beach*, est bien celle que Philip Glass avait composée pour le spectacle de Wilson) ; citation littéraire (8^e séquence, texte de Marie Taglioni) ; citation chorégraphique (19^e séquence, ballets russes, qui contient la seule citation chorégraphique du spectacle : des figures en solo du *Sacre du printemps* chorégraphié par Nijinski) ; allusion inversée (10^e séquence, les longs voiles fluides de Loïe Fuller figurés par deux minuscules éventails ronds en papier rigide) ; faux fragment (12^e séquence, le mouvement libre, avec la projection d'un film contemporain d'aspect ancien et usé, où une petite fille nue danse dans la nature) ; fausse citation littéraire (12^e séance, Isadora Duncan).

L'*hypertextualité* désigne le mode majeur de l'écriture et de la perception du spectacle de Boivin (Genette, 1982, pp. 12-16). Il s'agit d'un texte qui se greffe sur un autre texte qui lui est antérieur (l'hypotexte) par d'autres voies que celles du commentaire, et par transformation simple ou indirecte. Plus que le métatexte, qui s'établit sur la base d'une relation critique, l'hypertexte est généralement considéré comme une œuvre à part entière. Contrairement à Genette, qui présente l'intertexte et l'hypertexte comme deux catégories différentes de transtextualité, nous

¹ Genette propose également le terme d'*intersémiotité* pour désigner les pratiques hyperartistiques autres que littéraires.

² À la question implicite : de quel chorégraphe parle-t-on ? De toute façon, les réponses sont données tôt ou tard dans le spectacle.

considérons que l'hypertexte est dérivé de la forme la moins littérale de l'intertexte : l'allusion. Commandé au départ comme un métatexte (un discours dansé sur la danse, dans la dimension réflexive simple du commentaire), *La danse, une histoire à ma façon* est devenu, par le travail poétique de Boivin, un hypertexte dont le procédé dominant est la transformation indirecte, avec cette dimension particulièrement savoureuse que l'hypotexte n'est lui-même accessible que de manière indirecte. Impossible, dans le cas de la danse, de mettre en vis-à-vis des éléments de même nature physique (des textes imprimés) comme on peut le faire pour comparer la phrase de Flaubert et son pastiche proustien. Dans la danse, soit l'hypotexte a entièrement disparu, et l'hypertexte fonctionne comme une reconstitution ironique qui ne s'embarrasse pas de recherche authentique (1^e séquence, la danse primitive) ; soit il existe, mais sous une forme reconstituée qui se réclame d'une authenticité que rien ne peut réellement attester (6^e séquence, danse baroque) ; soit – et c'est le cas le plus fréquent – il ne subsiste que dans la mémoire des spectateurs qui l'ont vu (30^e séquence, *Einstein on the beach*). Cette mémoire constitue un monde de référence (le monde des amateurs de danse) qui ne se confond pas avec le monde de référence le plus immédiatement perceptible (le monde des œuvres évoquées).

Le spectacle met en jeu l'ambiguïté fondamentale de l'hypertexte, qui peut se lire dans sa relation à l'hypotexte, mais aussi seulement pour lui-même. Lorsque l'hypotexte est inaccessible, la tentation est grande de ne pratiquer ce spectacle que pour lui-même, de manière intransitive, sans curiosité pour les mondes auxquels il réfère. Or, la méconnaissance de l'hypotexte ampute toujours l'hypertexte d'une dimension réelle. Cela peut aller jusqu'à des formes de sous-culture que la médiation ne doit pas encourager : quelques minutes d'une évocation indirecte d'un spectacle de Bob Wilson ne peuvent tenir lieu d'une connaissance, acquise ou transmise, de l'univers de création de cet artiste. Ce qui ne crée aucune difficulté lorsque le récepteur réel est un connaisseur (c'est-à-dire un des dépositaires de l'hypotexte) peut poser problème pour d'autres récepteurs qui ne peuvent communiquer que dans le niveau de l'hypertexte. Aussi la dérision et l'ironie jouent-elles un rôle essentiel : la distance qui sépare hypertexte et hypotexte est sans cesse signalée, appuyée ; le signe ne peut être confondu avec la chose signifiée. Le jeu ne consiste pas à reconnaître les chorégraphes évoqués, mais à prendre plaisir à l'écart entre les signes et les choses. L'hypertextualité consiste souvent en un "bricolage" qui continue de montrer ses coutures ; cette dimension est largement exemplifiée métaphoriquement par la simplicité du dispositif scénique, la modestie des objets, leur caractère non fini, et l'astuce de leur utilisation qui est le corollaire de tout bricolage. Genette évoque à ce sujet le « plaisir » de l'hypertexte, issu d'une opération complexe et médiante, sa « saveur » particulière, car ce régime produit des « objets plus complexes et plus savoureux que les objets fait exprès » (1982, p. 556). Ce plaisir raffiné, joint au plaisir plus trivial du bricolage, n'est peut-être pas entièrement déchiffrable par tous ; mais il est perceptible par tous, comme en témoignent la réception des spectateurs, très variée

dans ses modalités (les déplacements des rires d'une soirée à l'autre sont importants, les réactions difficilement prévisibles, même après plus de trois cents représentations), et la capacité qu'a le spectacle de toucher des publics divers, du connaisseur à l'enfant. On peut en jouir sans en réaliser toutes les potentialités.

Problématique de la médiation instaurée par La danse, une histoire à ma façon : axe communicationnel et axe de référenciation

En tant qu'objet, *La danse, une histoire à ma façon* est inscrit sur un axe de communication : il y a bien un producteur, et un récepteur, avec cette nuance essentielle que les récepteurs sont multiples et différenciés ¹. La question du message est plus complexe : comme bien souvent dans la transmission culturelle, il y a plus de messagers que de messages, et parfois des messagers sans message ². Le message ici est un message indirect, oblique, un "méta-message". Il ne peut exister que construit par des récepteurs. Le "jeu" du spectacle, c'est donc la place du récepteur. Le solo construit en effet la possibilité de réceptions plurielles, et cette caractéristique interne situe la démarche de la compagnie dans un registre intentionnel très différent de celui de médiations plus courantes, marquées par leur intention pédagogique et leur fidélité aux savoirs qui fondent le domaine culturel à transmettre.

Mais la médiation ne consiste pas dans ces modes particuliers de réception. Elle caractérise plutôt le basculement qui s'opère entre axe de communication et axe de référenciation (Davallon, 2002). Ce deuxième axe, dans le cas qui nous intéresse, ne fonde pas une relation indicielle, comme celle qui unit l'objet de musée à son monde d'origine. Il correspond plutôt à une relation d'exemplification. Contrairement à la dénotation (le mot "danse" n'a pas les mêmes propriétés que l'activité réelle qu'il désigne), la relation d'exemplification est comparable à un échantillon de tissu, qui ne peut renvoyer qu'à des propriétés que par ailleurs il possède ³. Il s'agit d'un lien plus fort que la nature indicielle de l'objet de musée, qui désigne une simple relation physique avec le monde qu'il

¹ Un outil pédagogique comme le film édité par le CDDP en 1997 induit en outre des possibilités de communication médiatisée.

² Dans l'article précité de Latour, le médiateur-messager « *porte une interpellation* », mais pas la totalité du message. C'est au « *receveur* » de déterminer lui-même le contenu du message à partir des termes de l'interpellation. Dans la transmission des messages, Latour s'intéresse moins au message qu'au messager, qui remplit une fonction phatique, et non une fonction de véhicule d'informations.

³ Goodman, 1968, pp. 36-89

représente, non le fait d'en posséder les propriétés ¹. Le solo n'est certes pas une série d'échantillons, au sens où il présenterait des fragments originaux d'œuvres (c'était une des options possibles au moment où ce spectacle a été conçu). Mais les séquences sont semblables à des échantillons dans la mesure où elles isolent un élément caractéristique d'une œuvre, qui est plutôt de l'ordre du caractère ou de la tonalité (la grandiloquence de Martha Graham, la recherche visuelle de Nikolais, le caractère répétitif et minimaliste d'*Einstein on the beach*, etc.), et qu'elles en offrent une transposition immédiatement reconnaissable (pour qui connaît les œuvres dont il est question) et assez typée pour fonder une reconnaissance éventuelle (pour qui ne les connaît pas). Si nous revenons sur la question de la différence entre les séquences et les œuvres, comparée à la différence entre l'échantillon et le tissu ou le vêtement, cette différence est celle qui sépare un signe d'une chose, une propriété exemplificative d'une propriété simplement possédée. Contrairement au lien indiciel qui unit l'objet de musée à son monde d'origine, nous sommes donc face à une relation de type iconique, d'un type particulier, car de part et d'autre, c'est de langage artistique qu'il s'agit. L'écriture chorégraphique de Boivin apporte à cette dimension référentielle qui fonctionne sur l'analogie, la ressemblance, et le partage de certaines propriétés, l'art du décalage qui lui est propre. Il joue en effet sur la capacité de chacun à établir des analogies, mais brouille les cartes dès que le rapprochement risque de devenir évident ou simplement illustratif. L'humour n'est pas un trait suffisamment pertinent pour définir son mode expressif : il suffit de forcer un peu le trait à partir d'une séquence chorégraphique originale pour obtenir cet effet. L'art de Boivin réside bien davantage dans la distanciation ironique, l'épure, et plus souvent encore dans l'ellipse, l'évocation en creux (la danse baroque sans ses ornements, Loïe Fuller sans ses voiles, Cunningham – plus d'un demi-siècle de danse – "exécuté" en quelques secondes ², etc.). Il offre l'exemple rare d'une exemplification littérale distancée.

Un autre trait caractéristique de l'écriture du solo est de multiplier les fausses traductions (2^e séquence : Afrique ; jeu de faux équivalents entre les mots de la chanson africaine et des parties du corps désignées avec la main), les régimes sémiotiques superposés, mais non équivalents (7^e séquence : Noverre ; les gestes figurent le sens des mots de la chanson « La vie en rose », que l'on n'entend pas, car l'air sort d'une boîte à

¹ Jean Davallon, 1999, p. 32. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation ».

² Une séquence où l'ellipse est poussée à son comble évoque ce maître incontesté du XX^e siècle : 25^e séquence, Cunningham : une main sur les yeux, Boivin de l'autre main jette à terre les gants de la séquence précédente, en disant « *parallèlement, le chorégraphe américain Merce Cunningham et le musicien John Cage expérimentent les lois du hasard.* »

musique, mais que l'assistance connaît ou peut facilement reconstituer), les fausses citations. Dans tous les cas le caractère factice de ces transpositions est souligné, et ne fait aucun doute pour le spectateur. Cette forme expressive exemplifie le fait que le véritable "sujet" du solo – nous pourrions presque dire "argument", au sens chorégraphique du terme –, ce n'est pas l'histoire de la danse, mais *l'art de la transposition*. Par l'emploi de ces fausses traductions, l'écriture chorégraphique de Boivin exemplifie métaphoriquement le fait que chacun peut construire ses propres régimes de traduction non seulement de ce spectacle, mais de la danse en général. Que cette liberté est un jeu esthétique, et que ce jeu est plus précieux, plus savoureux qu'une fidélité improbable à tous les savoirs postulés par le solo. Le spectacle est littéralement saturé d'éléments signifiants et référentiels, et cette logique accumulative, ainsi que la mise en régime de signification de chaque objet ou détail, n'est pas un effet spectaculaire, un kaléidoscope qui formerait un écho anticipé aux papillonnages perceptifs par lesquels tout public construit sa relation aux œuvres – peut-être plus encore aux œuvres de performance qu'aux œuvres plastiques –, mais un régime de signification : elle incite chacun à construire un parcours perceptif personnel, car il n'y a pas de parcours valide. Boivin met donc en scène une médiation paradoxale, en construisant une forme ouverte de transmission de culture chorégraphique, sous le mode d'une ironie que Jankélévitch avait définie à la fois comme une forme d'expression, un mode d'être et un mode de pensée :

« Le silence, la réticence et l'allusion composent à l'ironie un visage bien à part. L'ironie est laconique. L'ironie est discontinue. Concise d'abord. L'ironie est une brachylogie. Elle sait qu'on n'a pas besoin de tout dire et elle a renoncé à être exhaustive : elle fait confiance à l'auditeur pour soulever le sens avec le levier du signe, à la perception pour compléter avec des souvenirs les signaux de la sensation. [...] L'ironie rompt avec la manie énumérative ; elle aime mieux être caractéristique que complète, et sa manière n'est pas encyclopédique, mais elliptique. D'un système clos on peut faire le tour ; mais une totalité ouverte ne s'aborde qu'allusivement. »¹

Bibliographie

Ouvrages et articles

Caune, Jean et Dufrière, Bernadette (dir.), 2002. *Médiations du corps. Actes du colloque [de l'] Institut de la communication et des médias, novembre 2000*. Grenoble : Université de Grenoble III (« Stendhal »), Université « Pierre-Mendès-France », 191 p.

¹ Jankélévitch, 1964, p. 98

- Davallon, Jean, 2002 : pp. 41-62. « Réflexions sur la notion de médiation muséale », in Caillet, Élisabeth (dir.). *L'art contemporain et son exposition*. Paris : L'Harmattan, coll. « Patrimoine et société », 156 p.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Points essais », 576 p.
- Genette, Gérard, 1994. *L'œuvre de l'art 1. Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 300 p.
- Goodman, Nelson, 1968. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles [Languages of Art]*, trad. par Jacques Morizot, 2e éd. 1990. Nîmes : Jacqueline Chambon, 313 p.
- Helbo, André, 1997. *L'adaptation : du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, coll. « U Cinéma et audiovisuel », 137 p.
- Jankélévitch, Vladimir, 1964. *L'ironie*. Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 199 p.
- Latour, Bruno, 1990 : pp. 76-91. « Quand les anges deviennent de bien mauvais messagers ». *Terrain*. N° 14.
- Le Moal, Philippe, 1998. *La danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse, 1. De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique*. Paris : Ministère de la culture et de la communication (DEP), 270 p.
- Loupe, Laurence, 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 351 p.
- Pavis, Patrice, 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan, coll. « Fac », série « Arts du spectacle », 319 p.

Filmographie

- Cayeux, Jean-Paul, 1997. *La danse, une histoire à ma façon*, chorégraphie de Dominique Boivin. Évreux : éditions du CDDP de l'Eure
- Rabaté, Jean, 1999. *La danse, une histoire à ma façon (nouvelle version)*, compagnie Beau Geste. Vidéo réalisée au festival international de danse de Cannes, document interne de la compagnie, non édité.