

Pour le roi, qui considère que « l'État, c'est moi », la danse – et les arts en général – sont un moyen de mettre en scène son pouvoir, de projeter son rayonnement dans tout le pays, et même au-delà de ses frontières. Le développement de l'art du ballet selon des axes hautement formels, traduits par un nombre de règles très très très grand, répond clairement aux fonctions politiques et idéologiques que le monarque souhaite lui donner.

On ne danse pas comme on veut, pour soi, librement : c'est le pouvoir politique qui dicte ce qui est beau, artistiquement valable.

C'est le monarque qui choisit les créateurs (Le Brun, Le Nôtre, Mansart, Lully, Molière...) et les finance. La fonction d'une œuvre artistique n'est pas de divertir le public, mais d'éduquer le peuple, de lui transmettre les principes – esthétiques, mais également idéologiques – encodés non seulement dans la création, mais dans les règles de la forme elle-même, principes qui émanent directement de l'État, c'est-à-dire de Louis.

Aujourd'hui encore, cette idée sous-tend notre vie artistique et culturelle. En France, une large part de la création, à travers des subventions généreuses, est toujours financée par l'État (bien que l'État ne soit plus Louis). En choisissant à qui les subventions sont accordées, et en les conditionnant à un certain cahier des charges, l'État peut dicter les orientations artistiques. Ces choix répondent, comme chez le Roi-Soleil, à une volonté d'élever le public. Ce qu'on attend d'un spectacle dans ce contexte, c'est qu'il provoque, interroge, fasse réfléchir, bref, qu'il éduque le peuple tout en reflétant les valeurs du pouvoir politique en place. L'utilisation de deniers publics permet notamment de proposer (et même d'imposer)

que les billets de spectacles subventionnés soient vendus à des prix artificiellement bas, afin de les rendre accessibles à ce peuple qu'on cherche à éduquer.

La notion de plaisir, de divertissement, qui renvoie aux bals dans lesquels tout était mélangé, est dans ce contexte éminemment suspecte. Porté à l'extrême, cela donne parfois lieu à des situations absurdes : des spectacles financièrement accessibles

« Si on prend trop de plaisir, ce n'est pas de la culture, mais de l'entertainment ! »

dont le contenu est en revanche si hermétique – particulièrement pour les publics qu'on vise en abaissant le prix des places – qu'on ne serait même pas certains de les persuader d'y assister, en les payant<sup>10</sup>.

**So boring : c'était un peu long quand même...**

Et c'est ainsi qu'on peut passer à la question que beaucoup de spectateurs de danse se posent à eux-mêmes sans forcément franchir le cap de la poser à d'autres, de peur de passer pour un inculte incapable d'apprécier les nuances et subtilités de l'art chorégraphique : pourquoi s'ennuie-t-on si souvent devant les spectacles de danse ?

Une des raisons les plus surprenantes mais fondamentales à cet ennui du spectateur, nous venons de le voir, est que... c'est parfois fait exprès ! Ce n'est pas un divertissement.

On n'est pas là pour s'amuser, on est là pour s'éduquer : si on prend trop de plaisir, ou si on comprend trop aisément, c'est clairement de la démagogie, ce n'est pas de la culture, mais de l'entertainment !

Ceux dont les œuvres se retrouvent rangées dans cette deuxième catégorie, plutôt que dans la première, risquent d'y perdre non seulement leur prestige, mais aussi le soutien de l'État. Dans ces conditions, mieux vaut parfois que le sens de ses créations reste impénétrable pour les spectateurs tant que la presse et le pouvoir politique ont été parfaitement informés de la richesse et de la complexité idéologique de l'œuvre.

La deuxième grande raison à l'ennui du spectateur d'une œuvre chorégraphique est technique : il est simplement très difficile de rythmer une pièce scénique, particulièrement dans la danse.

L'art qui, à mon sens, est le plus avancé en termes d'assemblage, de structuration, et de rythmique est le cinéma. Au cinéma, un membre de l'équipe, hautement qualifié, s'y consacre entièrement : le monteur. Un bon monteur coupe sans hésiter, ne laisse que l'essentiel. Il sculpte pendant des semaines, parfois à l'image près, jusqu'à trouver



Hugo Vigliotti dans Désordres, chor. Samuel Murez.

la forme la plus compacte, la plus puissante, l'architecture idéale.

Dans une pièce dansée, il est bien plus difficile de couper : on ne peut téléporter ni les corps, ni les décors.

Les capacités physiques des interprètes entrent en jeu également : le chorégraphe a beau vouloir enchaîner trois scènes, si un interprète ne peut pas les danser à la suite, il faudra trouver une autre solution (dont une des composantes risque fort d'être... du remplissage).

De plus, contrairement au cinéma, où la musique arrive après la finalisation du montage, les chorégraphes travaillent souvent sur des partitions pré-existantes, qu'ils peuvent difficilement modifier. Un chorégraphe a souvent répondu aux besoins dramaturgiques d'une scène en deux minutes, mais si la musique en dure quatre, il complète souvent par cinquante pour cent... de remplissage.

Enfin, comme je l'ai mentionné beaucoup plus haut : sans mots, il est beaucoup moins facile d'être clair. Et un spectateur qui ne comprend rien à ce qu'il regarde s'ennuie beaucoup plus vite...

Ainsi, celui qui veut créer un spectacle de danse devant lequel on ne s'ennuie pas doit surmonter un très grand nombre d'obstacles. Malgré cela, ce n'est pas une fatalité que les spectacles de danse soient ennuyeux, il en existe d'ailleurs beaucoup qui ne le sont pas.

### Chacun son histoire de la danse

Pour commencer à finir par là où on aurait pensé commencer, voici à peu près l'histoire de la danse telle qu'on me l'a apprise. Louis XIV a codifié la danse classique. Le ballet de cour se développe, diverses réformes sont introduites. Vers 1815, se développe le ballet romantique en deux actes, l'un dans le monde réel, l'autre dans le monde surnaturel. Les tutus sont longs, les bras bas, les bustes des danseuses penchés en avant pour que les abonnés voient bien dans les décolletés. Les danseuses se mettent à monter sur pointes.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Marius Petipa crée les grands ballets académiques à la cour du tsar en Russie : *Le Lac des Cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, et la plupart des autres *blockbusters* du ballet. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on commence à transgresser certaines règles de l'académisme, en introduisant par exemple des positions avec les pieds non pas tournés vers l'extérieur (en-dehors), mais en parallèle, voire vers l'intérieur (en-dedans). Les danseurs dansent non plus avec le poids du corps parfaitement à l'aplomb de leurs appuis (« sur la jambe »), mais avec le poids du corps en-dehors de leurs appuis (« en décalé »). Diaghilev pratique l'approche du spectacle total, dans laquelle tous les arts et créateurs ont la même importance. L'histoire de la danse se scinde en deux, par continent : aux États-Unis se développe le néo-classicisme américain (Balanchine, Robbins), qui faute de moyens (ça on ne me l'a pas

expliqué à l'école, je l'ai appris par la suite) se présente souvent sans décors ni costumes, et la danse moderne américaine, tandis qu'en Europe s'impose une tradition néo-classique plus riche (dans tous les sens du terme), issue de l'approche « spectacle total » des Ballets Russes, (Roland Petit, Serge Lifar, etc.). Plus tard, viendra la danse contemporaine française.

Non seulement tout cela est un peu schématique, mais c'est une vision très parcellaire. Où sont les grands du kung-fu hongkongais, comme ceux de la famille Yuen, ou les pratiquants du Pencak Silat indonésien ? Ils créent pourtant des mouvements et des phrases chorégraphiques d'une qualité et d'un niveau d'invention ahurissants. Peut-on ignorer l'influence de la gymnastique ? Où est Fred Astaire, et où sont tous les chorégraphes de 75 ans de comédie musicale américaine, qui ont eu une influence tellement forte non seulement au niveau de l'écriture des ensembles, de l'utilisation des décors et accessoires, du rythme, dans l'image de ce que peut être un danseur, mais aussi dans la définition même du concept de l'élégance appliqué à un corps en mouvement ? Comment ne pas citer les grands du film muet, dont l'approche a fondamentalement modifié notre façon de percevoir l'expressivité du corps humain et ses possibilités humoristiques, les relations de cause à effet, les notions de poids et l'application des règles de la physique au mouvement ? Et si l'on parle d'expressivité physique ou de textures gestuelles, comment oublier Tex Avery ? Est-il possible de ne pas mettre en relation les croisements des cygnes du *Lac* avec ceux des groupes de marche japonais ? Comment passer à côté du Butoh ? Est-il possible de réfléchir au partenariat dans un duo sans prendre en compte les subtiles techniques de guidage pratiquées dans le tango argentin ?

Si on considère que la chorégraphie est l'organisation du mouvement dans le temps et l'espace, alors celui qui s'en préoccupe en voit partout, de la sortie des passagers d'une rame de métro au croisement des véhicules à une intersection, de la façon de saisir une tasse de café aux gesticulations qui accompagnent chacun de nos discours, sans oublier évidemment les chefs-d'œuvres méconnus que constituent les consignes de pré-décollage, et un peu moins méconnus que constituent celles des marshallers avec leurs bâtons lumineux.

### Un art de musée ?

Un fait me dérange et m'inquiète considérablement pour la danse comme forme artistique : l'œuvre chorégraphique la plus célèbre et reconnue<sup>11</sup>, celle pour laquelle les spectateurs sont prêts à payer le plus cher, est *Le Lac des Cygnes*, qui date de 1877<sup>12</sup>.

Les représentations actuelles des grands ballets classiques créés à cette époque, même quand les places sont vendues à des tarifs élevés, font toujours le plein. Pendant ce temps, la plupart des œuvres récentes, même quand les subventions les rendent plus qu'accessibles, peinent à remplir les salles et