



## Recherches en danse

1 | 2014  
Être chercheur en danse

---

### Une anti-méthode ?

Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques

Katya Montaignac

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1017>

DOI : 10.4000/danse.1017

ISSN : 2275-2293

#### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

#### Référence électronique

Katya Montaignac, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1017> ; DOI : 10.4000/danse.1017

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Une anti-méthode ?

Pour une analyse esthétique indisciplinée des œuvres chorégraphiques

Katya Montaignac

---

- 1 En tant que doctorante, mon champ de recherche se concentre sur les pratiques dites « performatives »<sup>1</sup> apparues dans le paysage chorégraphique depuis le milieu des années 1990 en Europe et en Amérique du Nord. Mon point de vue s'inscrit en particulier à travers l'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques contemporaines, conciliant à la fois des savoirs issus du domaine de la danse (analyse du mouvement, histoire de la danse, réflexion critique) et de la performance (Schechner, Phelan, Lepecki, Jones), ainsi que des concepts empruntés à la philosophie postmoderne (Foucault, Lyotard, Deleuze). Ma recherche s'ancre à ce titre dans le décloisonnement engagé depuis une vingtaine d'années entre la pratique de la danse et sa théorisation. Elle me conduit cependant à réfléchir sur l'articulation d'un discours théorique tirailé entre la rigueur académique d'un système de pensée universitaire et une réflexion quasi-organique de la danse (basée non seulement sur la subjectivité de sa réception, mais aussi sur des connaissances intuitives du mouvement)<sup>2</sup>. Entre les deux, je fais parfois le grand écart.
- 2 D'une part, la recherche en danse offre une pluralité de modèles méthodologiques, notamment dans le champ de l'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques où je me situe. Qu'ils relèvent de l'histoire ou de la philosophie, en passant par l'anthropologie, la sociologie, les *gender studies*, la sémiologie ou l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé, chacun présente ses forces, ses inconvénients et ses failles. Selon le champ d'études, l'analyse d'œuvre est ainsi précédée d'un sujet, d'une thématique ou d'une question qui oriente la lecture et le discours. Dans ce contexte, l'analyse intervient souvent à titre d'illustration sous le postulat que l'œuvre est représentative d'une culture, d'une époque ou d'une société.
- 3 D'autre part, face à la diversité vertigineuse des œuvres chorégraphiques contemporaines, il n'existe pas de regard idéal ni de méthodologie miracle dans le champ de l'esthétique en danse<sup>3</sup>. D'un côté, la pensée analytique, fondée sur la linguistique, induit une herméneutique ancrée sur le symbolisme, la sémantique ou la sociologie vivement critiquée et particulièrement inappropriée face aux œuvres qui transgressent

les conventions théâtrales pour jouer davantage sur le terrain de la performativité brute ou de la sensation. D'un autre côté, la pensée pragmatique qui place l'expérience au centre de sa réflexion tend à déplacer son objet d'étude sur la réception. Enfin, comment penser une méthode pour analyser les œuvres chorégraphiques alors que les créateurs font tout pour échapper aux codes censés les catégoriser ? En effet, les chorégraphes, résolument indisciplinés et de plus en plus transdisciplinaires, aspirent constamment à sortir des définitions, déjouer les attentes et bouleverser les habitudes spectatoriennes : « Inventant de nouveaux usages, déjouant les évidences ou encore se dépouillant des oripeaux de la norme, [l]es artistes de la marge proposent sur les scènes de l'art d'autres formes pour penser le corps, pour l'agir, pour l'écrire<sup>4</sup> ». Pour Marc Jimenez, l'histoire de l'art se constitue ainsi en fonction des œuvres : « chaque époque est incapable d'anticiper la destinée de l'art et le concept lui-même se modifie en fonction du contexte socio-historique<sup>5</sup> ». Chaque œuvre nécessite à ce titre un traitement personnalisé qui s'adapterait non seulement au champ de sa pratique spécifique, mais aussi à sa nature et à son format. Comment alors parler d'esthétique en danse aujourd'hui si ce n'est en se laissant pénétrer par l'œuvre elle-même ?

## L'utopie de l'art (et de la méthode)

- 4 Pour Yves Michaud, notre époque marque avant tout la « fin de l'utopie de l'art ». Cette faillite se traduit par « la perte d'une de nos illusions tenaces, celle tenant à la fonction communicationnelle de l'art » et à « un idéal de la communauté du goût »<sup>6</sup>. C'est donc tout un système de valeurs qui s'effondre, en particulier les critères esthétiques et le discours de légitimation des œuvres touchant ainsi de plein fouet la critique et le champ de la recherche<sup>7</sup>. L'artiste réorganise, questionne et subvertit ainsi son propre rapport à l'art, redéfinissant constamment les modalités de sa fonction sociale et ses enjeux politiques. Dans ces conditions, la méthodologie appliquée à l'art ne peut être figée car elle devient vite erronée. La dissémination des formes et des pratiques artistiques conduit à une dissolution des critères esthétiques qui invite le chercheur à engager un nouveau regard critique<sup>8</sup>.
- 5 La danse n'est pas exempte de ce bouleversement de valeurs et de définitions : nombre de chorégraphes tentent en effet de réinventer (et transgresser) les formes de leur pratique ainsi que les conditions de sa réception. Ces mutations esthétiques qui, en mettant en doute nos habitudes, questionnent le regard et les discours sur la danse, aspirent à un renouveau dans le champ des études de l'art, et notamment de l'art chorégraphique. L'esthétique chorégraphique est ainsi à réinventer sans cesse en fonction des propositions et (r)évolutions artistiques, imposant, depuis la modernité, des mises à jour permanentes de ses outils d'analyse et de perception souvent initiées par le champ des arts visuels.
- 6 Enfin, le discours sur une œuvre, qu'il soit critique, historique ou poétique, dépend avant tout d'un point de vue éminemment épistémologique, c'est-à-dire basé sur la relation que le sujet/spectateur entretient avec l'objet/œuvre. Cette relation résonne en fonction de la culture auquel le sujet appartient, de son propre cadre de référence<sup>9</sup>, de sa « mémoire esthétique<sup>10</sup> », de sa perception singulière du monde – notamment au niveau de sa sensibilité kinesthésique<sup>11</sup> – et enfin de son histoire individuelle et collective<sup>12</sup>. La danse offre ainsi une multiplicité d'expériences esthétiques propres aux perceptions singulières de chaque spectateur. Et c'est la variété de ces perceptions qui travaille et enrichit

l'œuvre : « Il n'existe pas un seul discours valable sur le travail. (...) Personne n'est à même de parler d'un spectacle et, dans l'analyse du geste artistique, le marionnettiste supposé ne tient jamais toutes les ficelles : chaque spectateur, acteur, technicien, organisateur, tient au moins l'un des fils<sup>13</sup> ».

## Les vices de la méthode

- 7 La plupart des discours sur la danse relèvent de savoirs spécifiques nés de la pratique (analyse du mouvement, composition chorégraphique, analyse poïétique) qui s'appuient sur des savoirs connexes (sciences humaines, philosophie, sciences cognitives) dont la phénoménologie, la sociologie, l'anthropologie, la sémiologie, les *cultural studies* ou encore la psychanalyse. Cependant, l'emprunt de ces différents outils a tendance à justifier la danse : « s'il est légitime, voire indispensable, que la philosophie, comme tout autre champ de la pensée d'ailleurs, mette à sa disposition des outils, elle ne peut en revanche venir nous dire ce qu'elle [la danse] est. Car s'instaure là un rapport de hiérarchie (je sais de toi ce que tu ne sais pas)<sup>14</sup> ». Qu'elle relève du champ de la philosophie, de l'histoire ou d'un point de vue anthropologique, l'analyse esthétique consiste alors souvent à repérer les signes – voire les « symptômes »<sup>15</sup> – d'une réalité culturelle, historique ou sociale dont l'œuvre se ferait le reflet. Face aux typologies, à la systématisation et à toute forme de modélisation, la pensée de Michel Foucault nous a suffisamment mis en garde, notamment contre les modèles corporels et autres carcans sociaux :

« L'hypothèse est simple : si, sous l'emprise des disciplines, l'individu n'existe pas en soi mais comme assujettissement, l'expression de sa liberté consiste à se produire lui-même. (...) Dès lors, pour le sujet dansant, se produire c'est se déconstruire ; c'est inventer d'autres modes de soi, explorer les frontières, s'ouvrir, repousser les limites de son univers d'opinions et d'actions. »<sup>16</sup>

- 8 Malgré mes études en littérature, je résiste à inscrire l'étude des œuvres chorégraphiques dans un champ d'analyse emprunté à la linguistique et à la sémiologie. Ces points de vue ont en effet tendance à subordonner la danse au langage alors qu'elle s'inscrit, tout comme le champ des arts visuels, au-delà de la signification et sans doute en-deçà de l'énonciation. Elle n'a donc pas forcément besoin d'être « interprétée » comme tente de le faire toute démarche herméneutique et particulièrement les méthodologies analytiques anglo-saxonnes<sup>17</sup>. La pensée de Laurence Louppe présente à ce titre le corps dansant comme un outil de réflexion sur le monde : « [les approches esthétiques ou anthropologiques] sont susceptibles de l'éclairer, de l'enrichir, d'en favoriser l'expansion – tout comme la pensée de la danse en retour les éclaire ou révèle des zones entières de savoir du corps<sup>18</sup> ».
- 9 C'est à travers une organisation résolument transgressive de l'espace que la danse présente un projet éminemment politique, notamment à travers le jeu de relations (physiques, formelles, psychologiques, spatiales, temporelles, historiques, interpersonnelles...) et la force subversive qu'elle met en scène et soumet au spectateur. C'est par le biais de ces « anticorps » que le paysage chorégraphique évolue et se transforme<sup>19</sup>. Devant l'émergence de tant de formes subversives, une « anti-méthode » semble d'autant plus adéquate, notamment, peut-être, pour parler d'œuvres qui ressemblent davantage à des « anti-spectacles » et à une danse qui n'en a plus beaucoup l'air. Parallèlement à cette démarche libertaire de l'art, les chercheurs en danse tendent

davantage à suivre la logique de l'œuvre plutôt que celle de la démonstration scientifique<sup>20</sup>.

## L'expérience sensible comme méthode

- 10 En tant que « science du sensible », l'esthétique pose la sensibilité comme savoir. Pour de nombreux philosophes contemporains (Schaeffer, Michaud, Shusterman), elle présente une activité résolument cognitive dont le support central est la perception, où interviennent plaisir, subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensations<sup>21</sup>. Si tout projet chorégraphique émerge d'un corps singulier, la pensée même du chercheur est conditionnée par sa perception : « le type de perception que propose le spectacle chorégraphique est à la fois multiple et intime. (...) C'est dire que le corps même de qui écrit sur la danse est travaillé par elle<sup>22</sup> ». Parce que la danse travaille à travers cette multitude de corps (chorégraphe, danseur, spectateur, critique et chercheur), il demeure impossible (et vain) de tenter d'en généraliser sa réception.
- 11 En s'opposant à la théorie spéculative de l'art<sup>23</sup>, Jean-Marie Schaeffer débarrasse l'esthétique de tout fantasme d'objectivité (un discours sur l'œuvre prétendument dénué de parti pris), d'exhaustivité (tout dire sur l'œuvre), d'explicatif (percer l'énigme de l'œuvre) et de dévoilement (élucider toutes les zones d'ombre de l'œuvre). Pour lui, « l'expérience esthétique » se situe dans un cadre plus vaste que le simple champ de l'art : comme un fait anthropologique qui prend place dans l'ensemble de nos conduites fondées sur notre relation cognitive au monde. De plus, la différence, voire la tension, entre le créateur et le chercheur n'implique désormais plus une opposition entre un pôle actif (la pulsion de l'artiste) et un pôle passif (la réception du spectateur), mais le point de rencontre de deux activités distinctes : l'une, créatrice, et l'autre, cognitive, chacune poursuivant « des intérêts propres dont rien n'exige qu'ils coïncident<sup>24</sup> ».
- 12 L'esthétique contemporaine de la danse touche essentiellement au champ de « l'expérience<sup>25</sup> » : celle, collective, d'un « être-ensemble », et celle, plus intime, d'un corps à corps engagé entre le spectateur et le danseur (même à distance). Ce « partage du sensible »<sup>26</sup> ne passe pas seulement par la raison ou la signification, mais joue avant tout sur la sensation et la mémoire kinesthésique qui sont tout autant des vecteurs de connaissance et de transmission de savoir<sup>27</sup>. Richard Shusterman propose à ce titre une « soma-esthétique » qui place le corps au centre de l'expérience esthétique pour « repenser le vivre ensemble dans un double abandon : celui des grandes théories qui ne vont plus de soi et de l'exacerbation de l'individualisme<sup>28</sup> ». L'expérience esthétique engage ainsi une relation singulière avec l'œuvre : « indépendamment ou, en tout cas, à distance, de l'intentionnalité propre du chorégraphe ou de ses interprètes<sup>29</sup> ». Cependant, il ne s'agit pas de privilégier la sensation face au discours théorique et d'inverser la préséance de l'un sur l'autre, mais bien de tenter de concilier les deux.

## La pratique du regard

- 13 La danse est sans doute l'art qui se prête le mieux au jeu du regard : « La fabrique de corps dansants et de ses modes de représentation n'est-elle pas aussi une fabrique du regard dès lors que construire un corps c'est construire un corps "pour être vu"<sup>30</sup> ? » L'art chorégraphique invente ainsi constamment de nouvelles architectures non seulement de

la scène, mais aussi du corps et du regard : « Il y a, derrière ces gestes, tout le savoir de chorégraphes qui ont su transmettre leur façon de s'inscrire dans l'espace et de lutter contre l'usure du regard<sup>31</sup> ». Laurent Goumarre propose à ce titre au critique un processus « d'improvisation » : « Improviser, voilà la condition de réception contemporaine de l'œuvre<sup>32</sup> », tandis que Gérard Mayen parle d'« une chorégraphie des regards<sup>33</sup> ».

- 14 Au-delà du travail d'écriture, l'analyse esthétique constitue avant tout un travail (ou un art) du regard. Isabelle Ginot compare d'ailleurs cette pratique à l'entraînement du danseur. Le travail du danseur consiste en effet à se « dé-saisir » régulièrement de son savoir-faire et de ses habitudes (notamment quand il change de chorégraphe) afin de s'adapter pour explorer de nouveaux rapports au corps et au mouvement. Le travail du critique (comme celui du chercheur) devrait se soumettre à un exercice similaire afin d'aiguiser son œil à l'épreuve de la singularité des œuvres. En effet, tous les spectacles ne sont pas à aborder selon le même modèle ou selon la même « grille de lecture » : si elle offre un outil d'orientation du regard, elle constitue toutefois un frein lorsqu'elle devient un modèle. Dans ce cas, le discours a tendance à se répéter (et à se ressembler) dans une vision (ou définition) univoque de la société et de l'art de danser alors que les œuvres tentent constamment de renouveler la pratique : « Poreuse, une critique de danse le serait avant tout en se laissant travailler par l'empathie kinesthésique qui caractérise tout particulièrement la relation nouée entre un artiste chorégraphique et son spectateur<sup>34</sup> ».
- 15 En tant que dramaturge, l'action de regarder est devenue mon métier, voire mon art : « The active process of the eye ; the dramaturge (...) is the 'outsider's eye' that wants to look 'purely', but at the same time has enough knowledge of what goes on on the inside to the both moved and involved in what happens there ».
- 16 Mon regard de chercheur est ainsi inévitablement teinté par ma pratique de dramaturge (et vice versa), tout comme celle-ci est marquée par mon rapport à la danse, au mouvement et au corps, ainsi que par mon expérience de spectatrice. Ma perception et ma réflexion sont à ce titre orientées par mes propres obsessions et allergies, mes doutes et mes aspirations, dans la vie comme en danse. Il s'avère ainsi impossible d'adopter un regard vierge car il est fatalement nourri – et encombré – par mes références antérieures et par mes expériences sensibles. Cependant, le regard du dramaturge se situe, comme celui du chercheur, à la croisée de différents points de vue sur l'œuvre. À la fois étranger et complice, il devient un fin connaisseur de l'œuvre tout en demeurant distant et détaché. Au-delà de son regard singulier, il témoigne d'une somme de regards pluriels (chorégraphe, interprètes, collaborateurs artistiques, public, critique).

## Questionner/confronter l'œuvre ou le regard ?

- 17 Le défi de l'esthétique contemporaine des œuvres chorégraphiques consiste à nommer ce qui paraît indéfinissable parce qu'inconnu, incongru ou inusité. Isabelle Ginot invite à ce titre à considérer l'œuvre chorégraphique « non comme un "objet" d'études mais aussi, et d'abord, comme un lieu de fabrique de savoirs, un lieu de production théorique. [...] l'analyse d'œuvre ne constitue pas un "genre" textuel ou théorique, mais plutôt une pratique qui vient nourrir la pensée sur et avec les œuvres<sup>35</sup> ». L'analyse prolonge ainsi l'œuvre en verbalisant ce qui surgit du point de vue du mouvement, de la représentation du corps dansant ou encore de l'organisation même de l'œuvre ou de la scène afin d'en souligner les effets : en quoi bousculent-ils nos habitudes ? Questionner le regard pose le point de départ d'une réflexion sur l'œuvre : « "qu'est-ce que je vois et comment je le

nomme ?" bien avant "qu'est-ce que ça signifie ?"<sup>36</sup> ». Cela consiste à regarder et analyser non pas ce que l'œuvre nous « dit », mais plutôt ce qu'elle nous « montre », et notamment les questions qu'elle suscite<sup>37</sup>. Loin de présenter un acte objectif, la description constitue un processus de reconstitution à travers un exercice de sélection qui induit un « rapport fictionnaire »<sup>38</sup>. Décrire ne révèle donc pas l'œuvre mais plutôt le *travail* du regard : ce que l'on regarde, ce que l'on retient, ce qui nous touche.

- 18 Par exemple : l'analyse des œuvres performatives révèle à mes yeux un travail axé sur le mode de présence scénique et ses effets de réel (frictions et brouillages entre la scène et la réalité, voire abolition de la représentation), ne serait-ce qu'à travers les modalités du regard, de l'action, de la temporalité et de la (re)présentation des corps sur scène. Les enjeux à la fois esthétiques et politiques de ces partis-pris corporels me semblent pouvoir être analysés en particulier à travers les outils d'analyse du mouvement dansé. Ainsi, du minimalisme apparent de certaines œuvres conceptuelles surgissent paradoxalement des aspects liés à l'émotion, à l'affect et à la perception sensible du corps, marquant ainsi *l'irruption du vivant sur scène*. L'économie des moyens et l'absence d'artifices renforcent en effet la présentation d'une intimité qui annule la fonction du personnage à travers la confiance et « l'être là ». Cette mise en corps, en scène et en espace du *vivant* contribue sans doute aujourd'hui à redéfinir l'art chorégraphique<sup>39</sup>. Plutôt que de considérer l'œuvre comme un objet d'étude à dépiauter, je la prends comme un point de départ, un *stimulus*, un moteur, et tire le fil de la réflexion qu'elle me fait engager sur ma propre pratique en regard de son histoire et de ses conventions.
- 19 Comme le danseur, le chercheur *interprète* en quelque sorte à son tour l'œuvre chorégraphique<sup>40</sup>. Influencé par Merleau-Ponty et Foucault, Richard Shusterman a ainsi développé une herméneutique axée sur le corps : « une forme de compréhension située en deçà de l'interprétation, et même en deçà du langage<sup>41</sup> ». La perception du spectateur est orientée par sa pratique du regard mais également par son propre rapport au corps, à l'espace et au monde. Ces différents paradigmes – critères artistiques ou encore « filtres descriptifs ou perceptifs<sup>42</sup> » – du regard conditionnent notre « lecture » de l'œuvre, et donc notre discours. Cette prise de conscience permet d'interroger notre regard et notre relation à l'œuvre : « qu'est-ce que l'œuvre me fait ? Qu'est-ce qu'elle transforme en moi, en termes de perception (...), de culture, de discours, de pensée esthétique, etc. ?<sup>43</sup> » Le travail du chercheur consiste à mettre en doute son propre regard, à questionner ses présupposés en le confrontant à d'autres points de vue (critique, spectateur, artiste, chorégraphe)<sup>44</sup>.

## Fantasme ?

- 20 Adopter un regard *caméléon* qui s'adapte à l'œuvre permet d'éviter les pièges du discours théorique : « C'est à partir d'une série de renoncements que le geste critique semble possible : le renoncement à une certaine idée de la vérité, à toute notion de "vérificabilité", et à toute prétention à l'exhaustivité<sup>45</sup> ». Une anti-méthode consiste ainsi à inverser la posture « savante » du chercheur en une démarche subjective, singulière et sensible. Assumer cette subjectivité tend à adopter un point de vue quasiment artistique qui « dialogue » avec l'œuvre plus qu'elle ne l'explique. En assumant ce point de vue, le chercheur tente d'adapter ses outils d'analyse aux propositions émanant de l'œuvre. De plus en plus d'ouvrages, d'essais et de thèses de doctorat assument cette position

transversale, cumulant les casquettes de chercheur et de praticien (Charmatz, Fontaine, Lepecki, Solomon, Del Valle...).

- 21 Dans le creuset de méthodologies émanant de théoriciens-praticiens (Franko, Foster, Febvre, Godard...), les discours récents sur la danse « marquent une détermination de faire de la danse non seulement un objet mais un outil de pensée sur le monde. Et plus particulièrement sur le contexte politique et culturel dans lequel intervient le corps dansant<sup>46</sup> ». Cette posture est clairement revendiquée à travers les textes critiques dits « performatifs », dans lesquels les auteurs se mettent littéralement en scène afin de revisiter l'œuvre tout en *performant* la théorie<sup>47</sup>. Toutes ces démarches induisent un même fantasme qui aspire à réinventer le regard en danse. Cependant, après le fantasme du savant, le désir du chercheur nourrit-il désormais un fantasme de créateur ? Ou est-ce que la posture du chercheur suit-elle *naturellement* la démarche créative afin de mieux l'*épouser* ? D'où l'idée d'inventer de nouvelles façons d'écrire sur la danse : de l'essai auto-ethnographique à la performance poétique, le chercheur en danse tente ainsi de se rapprocher de l'artiste et son discours se confond avec l'acte créatif.
- 22 Cette démarche, sans doute utopique, tend à nuancer le champ du savoir et de la connaissance afin de nous « dé-formater » de nos habitudes (de regard, de réflexion, d'appréciation, de recherche...) tout comme le font les artistes aujourd'hui qu'ils soient danseurs ou chorégraphes. En effet, si créer implique de « déconstruire » les modèles dominant du corps dansant, est-il possible d'effectuer le même exercice vis-à-vis de la recherche en danse ? Frédéric Pouillaude se réfère ainsi à Foucault et Derrida pour justifier « les sources de notre (absence de) méthode »<sup>48</sup>. Mettre en doute nos *a priori* impose de questionner notre propre regard sur l'œuvre chorégraphique et de « suspendre nos croyances »<sup>49</sup>. Lyotard invite à ce titre la pensée philosophique à suivre les voies du doute, de l'invisible, de l'inexprimable et de la dérive<sup>50</sup>. Pour lui, loin des certitudes et des conduites logiques, la réflexion est tout aussi sujette au glissement, à l'ambiguïté, à l'égarement et à l'exploration. L'esthétique ne répondant plus à la question « *comment faire l'art ?* » mais plutôt : qu'est-ce qu'*éprouver* l'art, il ne s'agit alors plus tant d'expliquer l'art que de s'en laisser pénétrer en adoptant une posture sensible et singulière, notamment à travers des démarches d'écriture et d'analyse résolument créatives. Or, si l'on conçoit la recherche comme une œuvre en soi, alors elle passe par les aléas de tout processus créatif : c'est-à-dire les impasses, les égarements, les doutes et incertitudes. Le discours sur l'art se rapproche ainsi de la philosophie de Feyerabend pour qui une dose d'anarchisme méthodologique s'avère nécessaire à l'évolution de la recherche<sup>51</sup>.
- 23 À l'image des pratiques artistiques contemporaines qui se revendiquent davantage comme « impures »<sup>52</sup>, la recherche en art s'ouvre à une heureuse transversalité<sup>53</sup> : « À terme, l'espoir naît de proposer une méthode d'analyse du spectacle vivant attentive à l'esprit des époques et riche d'une interdisciplinarité judicieuse et féconde<sup>54</sup> ». Les chercheurs s'essaient désormais à l'incorporation artistique de leurs propres concepts<sup>55</sup>. Il s'agit de créer des points de rencontre stimulants et de questionner le rôle même de l'art dans ses fonctions mouvantes et ses enjeux multiples au sein d'une société elle-même en perpétuelle mutation, explorant de nouvelles formes de perception du monde, de soi et de l'autre<sup>56</sup>. Les nouvelles méthodologies d'analyse d'œuvres tendent davantage à des incorporations théoriques fondées sur l'expérience du spectateur-chercheur<sup>57</sup>.
- 24 Cette « anti-méthode » consiste à suivre la logique sous-terrainne de la création, fondée sur l'intuition, plutôt que sur l'affirmation, l'interprétation et la déduction logique. La réflexion emprunte en effet un parcours similaire à la création chorégraphique : elle

s'essaie, explore, s'égarer, s'enflamme... Le chercheur avance à tâtons comme l'artiste dans son processus de création : son travail est obstiné, il le hante, voire le consume. Les mutations universitaires et artistiques invitent désormais à admettre les zones troubles de l'art. Adopter une anti-méthode ne consiste donc pas à une absence de méthode, mais à se tenir à distance des méthodologies existantes, quitte à les transgresser, afin d'assumer un mode de réflexion créatif qui réagit aux questions et aux doutes soulevés par l'œuvre<sup>58</sup>. Il s'agit alors non pas d'en faire le tour mais d'accepter que ce point d'ancrage nous emmène ailleurs. Mobile et polymorphe, cette anti-méthode assume un processus heuristique inspiré de la création artistique. Elle considère le statut du chercheur comme un performeur d'idées qui n'hésite pas à errer sur différents champs disciplinaires, à emprunter différents outils et à partager ses failles, notamment en confrontant son regard à d'autres voix, même (et surtout) si elles sont contradictoires. Car la danse tisse avant tout un jeu de relations, mouvant, trouble et complexe, entre ceux qui montrent et ceux qui regardent, un point de rencontre (et de friction) qui ouvre un espace de dialogue et de débat.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ADOLPHE Jean-Marc, MAYEN Gérard, DOBBELS Daniel. « La Danse émancipée », *Mouvement*, n° 28, mai-juin 2004, pp. 71-76.

ADSHEAD-LANSDALE Janet (dir.), *Decentring dancing texts: The Challenge of Interpreting Dances*, Palgrave Macmillan, 2008.

ADSHEAD-LANSDALE Janet, *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*, Dance Books, 1999.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008.

CHAPUIS Yvane, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Art Press*, numéro spécial n° 23, 2002, pp. 10-14.

CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Presse du Réel, 2002.

DANTO Arthur, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996.

DEWEY John, COMETTI Jean-Pierre (trad.), *L'Art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

FEYERABEND Paul, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil [1975], 1988.

FOSTER Susan, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

- GINOT Isabelle, « Les croyances suspendues », in. ROUSIER Claire, *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, pp. 105-113.
- GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères*, n° 11, mars 2003, pp. 2-9.
- GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2006 [non publié].
- GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, « Médium Danse », numéro spécial n° 23, 2002, pp. 106-111.
- GINOT Isabelle, ROQUET Christine, « Une structure opaque : les *Accumulations* de Trisha Brown », in. ROUSIER Claire, *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, pp. 253-273.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, 1998, pp. 224-229.
- GOUMARRE Laurent, « L'art déceptif », *Art press*, n° 238, septembre 1998, pp. 47-49.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, [1832], Paris, livre de poche, 1997.
- HEINICH Nathalie, « Esthétique, déception et mise en énigme : La beauté contre l'art contemporain », *Art présence*, n° 16, 1995, pp. 12-19.
- HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, n° 13-14, 2004, URL de référence : <http://leportique.revues.org/index632.html>.
- HUESCA Roland, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010.
- JIMENEZ Marc, *L'Esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, Paris, Klincksiek, 2004. LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- JONES Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota, 1998.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine : la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- MAYEN Gérard, « La danse contemporaine : pour une chorégraphie des regards ». Paris, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, mai 2004. Site du Centre Pompidou, dossiers pédagogiques : [www.centrepompidou.fr/education](http://www.centrepompidou.fr/education). « Relation (auto)critiques », *Quant à la danse*, n° 4, Images en Manœuvres Editions, octobre 2006, pp. 46-48.
- MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- OUAKNINE Serge, « Qu'est-ce qu'un texte théorique de doctorat en création ? » *Éparts*, n° 1, automne 2006, pp. 51-71.
- PERRIN Julie, « Contra el deterioro de los gestos y la mirada » et « Against the Erosion of Gesture and Gaze », in *Cairon - Revista de estudios de danza - Journal of dance studies* (Fernando Quesada, Amparo Ecija dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, *Cuerpo y arquitectura / Body and Architecture*, 2009. *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Paris, Les presses du réel, 2012. *Projet de la matière - Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Paris Centre national de la danse, Les presses du Réel, 2007.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000. *L'Art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992. *Les Célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

SHUSTERMAN Richard, *La Fin de l'esthétique*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999.

SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1967.

VAN KERKHOVEN Marianne, « Voir sans le crayon dans la main », *Theaterschrift : On Dramaturgy*, n° 5-6, 1994, pp. 140-149.

VIEILLESZAZES Nicolas (trad.), *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.

## NOTES

1. Sous ce vocable, Céline Roux désigne des œuvres chorégraphiques particulièrement influencées par le domaine de la performance et qui proposent une distance critique face à la notion de représentation à travers des projets polymorphes et transdisciplinaires : *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

2. Le programme de doctorat en Études et pratiques des arts à Montréal dans lequel j'étudie présente l'originalité de soutenir la recherche en art à travers des « thèses-crédation ». Les chercheurs artistes déposent ainsi une thèse qui accompagne généralement leur création artistique (chacune évaluée à 50 %). Même si je rédige une thèse théorique, je rencontre toutefois les mêmes affres méthodologiques que les artistes-chercheurs : « À la pression obsessive de la doxa de rendre compte de l'œuvre selon des normes et grilles lisibles, des critères et processus différents chevauchent l'artiste, assaillent son geste et l'énoncé de son projet » (OUAKINE Serge, « Qu'est-ce qu'un texte théorique de doctorat en création ? », *Éparts*, n° 1, automne 2006, p. 51).

3. Le champ de l'esthétique est d'ailleurs régulièrement questionné en philosophie : du pragmatisme américain de Pierce, James et Dewey réactualisé par Richard Shusterman (*La Fin de l'esthétique*, 1999) au post-structuralisme français, en passant par Jacques Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, 2004) et Jean-Marie Schaeffer (*Adieu à l'esthétique*, 2000).

4. HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, n° 13-14, 2004, [En ligne], <http://leportique.revues.org/index632.html>, date de consultation : 15 juin 2007.

5. JIMENEZ Marc, *L'Esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, Paris, Klincksiek, 2004, p. 25.

6. MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, pp. 3-4. Cet « idéal » de l'Art remonte au XVIIIe siècle, et plus spécifiquement à Kant et à Schiller.

7. Avec l'avènement de l'esthétique comme philosophie de l'art, Hegel annonçait déjà « la fin de l'art » en tant que conception d'une vérité absolue (*Esthétique*, [1832]). Arthur Danto souligne quant à lui la fin de l'histoire de l'art quand les artistes conceptuels se sont mis à rédiger eux-mêmes les textes philosophiques sur leurs travaux artistiques (*Après la fin de l'art*, 1984). Un mythe semble s'effondrer à chaque fois que l'art se pense davantage.

8. Jean-Marie Schaeffer propose ainsi, dans son ouvrage intitulé *Les Célibataires de l'art* (1996), une « esthétique sans mythe », fondée sur l'expérience.

9. GINOT Isabelle, « Un lieu commun », *Repères*, n° 11, mars 2003, pp. 2-9.

10. FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p. 30.

11. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in. GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1994, pp. 224-229.

12. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 12.

13. CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretien à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Presse du Réel, 2002, p. 177-178.
14. CHAPUIS Yvonne, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Art Press*, n° 23, 2002, pp. 10-14.
15. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Saint-Denis : Université Paris VIII, 2006. [non publié], p. 117 : « à l'œuvre comme symptôme répond une critique de type clinique ; à l'œuvre comme reflet de la société répond une critique culturaliste, etc ».
16. HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, n° 13-14, 2004, [En ligne], <http://leportique.revues.org/index632.html>, date de consultation : 15 juin 2007.
17. FOSTER Susan, *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986 ; ADSHEAD-LANSDALE Janet (dir.), *Decentring dancing texts : The Challenge of Interpreting Dances*, Palgrave Macmillan, 2008 ; ADSHEAD-LANSDALE Janet, *Dancing Texts : Intertextuality in Interpretation*, Dance Books, 1999.
18. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 26.
19. Michel Bernard parle de la « corporéité comme "anticorps" » pour éviter précisément de définir le corps d'une manière universelle et univoque et souligner ainsi son caractère polymorphe et polysémique, in. *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, pp. 17-24.
20. Lire aussi l'article de ce numéro concernant le champ des recherches dévolutes.
21. En témoignent les recherches récentes dans le domaine des pratiques spectatoriennes notamment sous l'égide d'André Helbo à l'université libre de Belgique.
22. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 28-29.
23. Pour Schaeffer, la théorie spéculative, propre à la modernité, implique une sacralisation de l'art : « si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art », in. *L'Art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 15-16.
24. SCHAEFFER Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 350. Ainsi, pour Schaeffer, la subjectivité « est inscrite au cœur même de la relation esthétique », in. *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 74.
25. À propos du pragmatisme américain, voir : DEWEY John, *L'art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.
26. RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
27. Guillemette Bolens propose d'ailleurs dans le domaine littéraire à l'université de Genève une analyse des mouvements corporels, postures, gestes et expressions faciales. Cette approche « kinésique » de la littérature qui tient compte non seulement du contexte anthropologique de l'œuvre mais aussi du champ des neurosciences, peut également s'appliquer au cinéma et à la danse. Voir : BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008.
28. SHUSTERMAN Richard, *La fin de l'esthétique*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999. Appliquant son expérience de praticien Feldenkrais à la philosophie pragmatiste américaine, Richard Shusterman place la réflexion somatique et la conscience de soi en avant plan de l'expérience esthétique afin non seulement de souligner le rôle joué par le corps dans l'appréciation artistique mais également pour développer notre compréhension des œuvres d'art : « Se focaliser sur le fait de sentir son corps, c'est mettre ce dernier au premier plan sur fond de son environnement, lequel doit être d'une certaine façon ressenti afin de pouvoir constituer un arrière-plan éprouvé », in. *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007, introduction.

29. GINOT Isabelle, ROQUET Christine, « Une structure opaque : les *Accumulations* de Trisha Brown », in ROUSIER Claire, *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 272.
30. GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, « Médium Danse », numéro spécial n° 23, 2002, p. 109.
31. PERRIN Julie, « Contre l'usure des gestes et du regard », inédit en français. Paru sous les titres « Contra el deterioro de los gestos y la mirada » et « Against the Erosion of Gesture and Gaze », in *Cairon - Revista de estudios de danza - Journal of dance studies* (Fernando Quesada, Amparo Ecija dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, *Cuerpo y arquitectura / Body and Architecture*, 2009. Version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)
32. GOMARRE Laurent, « L'art déceptif », *Art press*, n° 238, septembre 1998, pp. 47-49.
33. MAYEN Gérard, « La danse contemporaine : pour une chorégraphie des regards ». Paris, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, mai 2004. Dossier en ligne sur [www.centrepompidou.fr/education](http://www.centrepompidou.fr/education), rubrique "Dossiers pédagogiques".
34. MAYEN Gérard, « Relation (auto)critiques », *Quant à la danse*, n° 4, Images en Manceuvres Editions, octobre 2006, pp. 46-48 : « Loin de craindre les anomalies d'états corporels, étrangetés de connections entre mental et physique, sentiments troubles d'aise ou de malaise, détails mal repérables, associations peu référençables, images ou réactions incongrues, une critique poreuse ferait de son attention à toute cette gamme de manifestations l'un des vecteurs les plus actifs et féconds de sa perception des œuvres ».
35. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, p. 4 et 14.
36. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, p. 57.
37. Pour Susan Sontag, la description permet de laisser « parler » l'œuvre plutôt que de lui « faire dire » ce que l'on veut, SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1967, pp. 3-14.
38. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, p. 34.
39. HUESCA Roland, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010.
40. Michel Bernard parle à ce titre d'une « théorie de la perception » : « toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur », in *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 213.
41. « Si la connaissance somatique constitue le paradigme de cette compréhension irréfléchie fondamentale, une conscience du corps accrue, disciplinée et réfléchie pourrait néanmoins contribuer à améliorer cette compréhension », in *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007, préface à l'édition française.
42. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, p. 61.
43. GINOT Isabelle, ROQUET Christine, « Une structure opaque : les *Accumulations* de Trisha Brown », in ROUSIER Claire, *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 272.
44. Julie Perrin offre à ce titre différents points de vue sur une œuvre, PERRIN Julie, *Projet de la matière - Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, Les presses du Réel, 2007 ; *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Paris, Les presses du réel, 2012.
45. GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, p. 51.
46. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 28.

47. JONES Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Univ. of Minnesota, 1998.
48. POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 10.
49. Dans un texte intitulé « Les croyances suspendues », Isabelle Ginot questionne sa propre pratique de critique tout en dialoguant avec (l'œuvre de) Mark Tompkins, in. *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, pp. 105-113.
50. LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
51. L'auteur prend les exemples de Copernic et Galilée pour rappeler que certaines règles prescriptives ont dû être violées pour permettre une révolution scientifique. Contestant l'idée d'une méthode scientifique universelle, le philosophe propose un pluralisme méthodologique et dénonce le « scientisme » : quand la science devient une idéologie, voire une véritable « religion », qui discrédite les autres modes de pensée et de connaissance. FEYERABEND Paul, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* [1975], Paris, Seuil 1988.
52. HEINICH Nathalie, « Esthétique, déception et mise en énigme : La beauté contre l'art contemporain », *Art présence*, n° 16, 1995, pp. 12-19.
53. Le champ des *cultural studies* a ouvert la porte de cette recherche transdisciplinaire en s'inscrivant à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature et des arts comme une « anti-discipline » à vocation critique, notamment pour dénoncer les relations de pouvoir.
54. Roland Huesca propose ainsi de (ré)concilier l'anthropologie, l'herméneutique et la déconstruction, HUESCA Roland, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010.
55. C'est le cas d'André Lepecki qui propose de performer sa réflexion au colloque TransFormes tenu en janvier 2005 au Centre national de la danse ou encore d'Andrée Martin au Québec qui, à travers *L'Abécédaire du corps dansant*, met en scène depuis 2006 autant le discours sur la danse que l'application en mouvements des théories exposées.
56. En témoignent les recherches dévolutes menées conjointement par les universités de Nice Sophia Antipolis (sous la direction de Marina Nordera), de Saint-Louis à Bruxelles (sous l'égide des philosophes Sophie Klimis et Isabelle Ost) et de Lille 3 (initiées par Claire Buisson et Philippe Guisgand) qui se concrétisent par des « dispositifs en actes » (ateliers pratiques, conférences dansées, médiations, etc.) interrogeant à travers la pratique les champs de la recherche, de la formation et de la création.
57. Dans cette dynamique, les chercheurs invitent les chorégraphes à leur table de réflexion : Isabelle Launay avec Boris Charmatz, Mathilde Monnier avec Jean-Luc Nancy, Julie Perrin avec Laurent Pichaud, Marianne Van Imschoot et Xavier Le Roy, etc. À l'inverse, les chorégraphes intègrent des théoriciens dans leur processus de création et parfois même jusque sur scène : Alain Buffard avec Laurence Louppe, Rosalind Crisp avec Isabelle Ginot, Latifa Laâbissi avec Isabelle Launay ou encore Nicolas Cantin avec Michèle Febvre.
58. Gérard Mayen exhorte à ce titre le critique de danse à emprunter les voies obscures : « Le projet critique se laisse d'abord gagner par les questions que l'œuvre soulève : les admettre, dans leurs directions inattendues, intentions inavouables et sens multiples, voire équivoques », in. MAYEN Gérard, « Relation (auto)critiques », *Quant à la danse*, n° 4, Images en Manœuvres Editions, octobre 2006, pp. 46-48.

---

## RÉSUMÉS

Face à la diversité vertigineuse des œuvres chorégraphiques contemporaines, il n'existe pas de regard idéal ni de méthodologie miracle dans le champ de l'esthétique en danse. D'autant plus lorsque les chorégraphes, résolument indisciplinés et de plus en plus transdisciplinaires, aspirent constamment à sortir des définitions, déjouer les attentes et bouleverser les habitudes spectatoriennes. Comment penser une méthode pour analyser la danse alors que les créateurs font tout pour échapper aux codes ? Devant l'émergence de tant de formes subversives, une « anti-méthode » semble d'autant plus adéquate pour parler d'œuvres qui transgressent les conventions théâtrales et jouent davantage sur le terrain de la sensation. Comment alors parler d'esthétique en danse aujourd'hui si ce n'est en se laissant pénétrer par l'œuvre elle-même ?

In view of the vertiginous diversity of contemporary choreographic works, there is neither an ideal gaze nor a miraculous methodology in the field of aesthetics. This is especially true since choreographers, steadfastly undisciplined and increasingly transdisciplinary, constantly aspire to move away from definitions, reverse expectations and overturn the habits of the public. How can we think of a method in order to analyze dance when creators do everything they can to escape from codes ? Faced with the emergence of numerous subversive forms, an "anti-method" seems particularly necessary to discuss works that transgress theatrical conventions and appeal more to sensation. Consequently, how can we talk about aesthetics in dance today if we do not let the work itself penetrate us ?

## INDEX

**Mots-clés** : esthétique, analyse critique, danse contemporaine, performance

**Keywords** : aesthetic, critical analysis, contemporary dance