

III

Approcher l'œuvre de Merce Cunningham : une ouverture culturelle

« Depuis l'Eureka d'Archimède, combien de découvertes scientifiques majeures sont liées à des moments d'états seconds, de rêveries,... voire de hasard ? » (M. Sicart).



Elèves de 2de détermination lycée Jean Monnet Montpellier. Photo Yves Massarotto

2004

Cunningham : la danse américaine et l'histoire des arts.

Une bombe à retardement

*Jean Roger Merle

Au mythe Cunningham est attachée une renommée d'inventeur. Peut-on toutefois affirmer que Merce Cunningham ait inventé une nouvelle conception du spectacle chorégraphique ? N'aurait-il pas imaginé comment appliquer à la danse, presque un demi-siècle plus tard, les principes de la Modernité, née sur le Vieux Continent ? Est-ce à dire que la danse « américaine » serait bien de chez nous ?

Au début du XXe siècle, aux Etats-Unis se développe une « danse libre », c'est-à-dire une danse qui célèbre la Vie et la Nature et doit rapporter sur terre l'Amour et la Vérité.

Les origines de cette danse sont tout à fait indigènes : un vent panthéiste - qui n'a rien d'un mouvement de mode – diabolise la civilisation. Il faut dire que les premiers gratte-ciel trouvent le ciel de Chicago et que l'urbanisation et l'industrialisation galopent.

Les théories d'Emerson et de Thoreau sont fortement dominantes dans les mentalités : il flotte partout comme un désir rousseauiste de retour aux origines afin de vivre selon les « Lois Naturelles », celles qui sont, selon Denis Diderot, biologiquement nécessaires pour recouvrer la sérénité entre le corps et l'esprit. Les versets libérés et sensuels de Walt Whitman, chantant sa foi en l'Homme et en la Nature, sont sur toutes les lèvres.

Ainsi, danser, c'est vouloir retrouver le mouvement naturel, initial, celui des vagues, des vents, des nuages, des fleurs, des planètes, celui qui précède la domestication sociale, le seul qui soit pur et harmonieux, qui diffère selon les âges de la vie et qui ne condamne personne à l'incapacité de danser.

Danser, dans cette atmosphère transcendentaliste, où, comme le dit Zarathoustra, on « n'a pas osé dire que Dieu est mort », c'est aussi et souvent vouloir rentrer en contact avec la divinité.

Il n'y a donc, dans ce contexte, aucun désir d'inventer des mouvements inconnus pour la danse, aucune démarche « progressiste » de création.

Certes, de nombreux « spectacles-démonstrations » s'affichent au grand air pour mettre en pratique les théories de l'Ecole Denishawn dont la maîtresse des lieux est fille d'une Universitaire prônant la liberté du corps féminin et « d'un anarchiste ». C'est ainsi qu'on appelle ici ceux qui, comme son père prônent les médecines douces, ceux qui dénigrent l'ère industrielle, ceux dont une loi de 1903 interdit l'entrée aux Etats-Unis de crainte qu'ils tentent de renverser un gouvernement qui favorise l'élan technologique. Mais encore en 1920 les spectacles de la Denishawn restent « conformistes » : la progression de l'intrigue narrative se déroule dans des décors figuratifs et les costumes des danseurs soulignent souvent une volonté de reconstitution historique théâtrale ; le centre de l'espace scénique demeure la position privilégiée pour ces spectacles frontaux.

La danse de Martha Graham à laquelle va être donnée en 1926, par le critique John Martin, l'appellation : de « Modern Dance » ne s'est pas départie de cet héritage du passé même si le corps féminin s'est libéré d'une image complaisante au Pouvoir masculin et à l'oraison biblique : on danse pieds nus, sans tutu, sans corset, cheveux libres. Elle ne s'est pas départie non plus d'un assujettissement profond à la musique.

Sur le Vieux continent, rien de tout cela durant la même période : le passé « bourgeois » et son cortège de valeurs est insupportable. L'espoir positiviste est perdu.

Avec Rimbaud qui voulait « *changer la vie* » et avec Lautréamont, la révolte artistique avait déjà grondé.

En 1886 retentit le « Merdre » d'Alfred Jarry, un « Merdre » à l'Ego, à la Bêtise, à toutes les valeurs traditionnelles, à tous les schémas cartésiens conventionnels.

Dans les dernières années du XIXe siècle et au début du XXe siècle, en France, l'Art s'engage dans la Modernité, bafoue et casse la « tradition » égratignée par les contenus de l'enseignement freudien, la parole de Karl Marx et de Nietzsche. La Modernité est là avec son nihilisme, son refus du passé, ses doutes esthétiques et son désir d'inventer l'impensable.

La pensée pataphysicienne invite à se débarrasser de tout ce que l'on sait et à se débarrasser de soi par la même occasion, afin d'inventer ce qu'on ne peut imaginer par un travail expérimental.

Adolphe Appia révoque le décor de fond peint sur toile. Il remet en cause la séparation effective depuis 1640 entre le public et les interprètes, souhaitant, comme Wagner, assurer la fusion de la salle et de la scène,

Jacques Copeau aspire également au « tréteau nu » : il préfère suggérer plutôt que représenter et fabrique des décors virtuels de formes et de couleurs établissant des correspondances inconscientes entre les éléments réels et le monde de l'esprit.

Marcel Duchamp, adolescent, suppose que « *le grand ennemi de l'art c'est le bon goût* ». Il manipule les lignes géométriques, travaille à la manière des Cubistes, par collages et à-plats, défiant les lois de la perspective. En 1912, son « Nu descendant l'escalier » est exposé à Paris au « Salon des Artistes indépendants ». Cette œuvre détruit la tradition du nu, rompt avec toutes les conceptions antérieures et métamorphose l'homme en robot mécanique. En 1913, Duchamp fixe une roue de vélo sur un tabouret de cuisine et, l'année suivante, conçoit le « porte-bouteilles » : son premier ready-made.

D'Italie, Marinetti appelle à la révolte contre le passé pour pouvoir faire du neuf. Le Temps et l'Espace sont morts. Vivent le courage, l'audace, et la révolte. L'artiste et l'homme modernes se doivent d'être en marche, mus par le désir de « *reconstruction futuriste de l'univers* ». *Nous déclarons [...] qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse* ».

En 1912, Nijinski brise la chaste élégance des ballets classiques dans le dispositif sans profondeur scénique de « L'après-midi d'un faune » : finis les grands espaces décoratifs, finie la perspective sur la scène de théâtre du Châtelet qui reste cependant le cadre de la représentation. Dans ce ballet, tout concourt à l'animalité : les pieds posés d'abord par le

talon, les genoux légèrement fléchis, les mouvements angulaires, le rythme saccadé. Tout y révèle l'innocente sauvagerie sexuelle du faune et la rupture avec la technique et l'esthétique de la danse.

Une nuit de 1910, place de la Concorde, Diaghilev dit à Cocteau : « *étonne-moi* » et Diaghilev s'étonne en tant que spectateur de « Parade » en 1917, qui, à partir d'un livret non narratif de Cocteau, d'une musique de Satie, de costumes et de décors de Picasso, brise la perspective, impose la diffraction du regard du spectateur et superpose les moments de danse. « Parade » « *invente ce qu'on ne peut imaginer* ». L'espace traditionnel de la danse vole en éclats. Venu d'Allemagne, l'icosèdre de Laban fait déjâ de tout danseur un centre.

Dada, né en 1916 à Zurich, en Suisse, pendant les soirées subversives au Cabaret Voltaire, patronnées par Hugo Ball et Tristan Tzara, mais aussi par Laban, vient d'atteindre Paris. « *Idiotie pure pour le plaisir d'être idiot* », face à la « *folie meurtrière du temps* ». Dada exprime un besoin radical de faire table rase dans les tous les Arts, dans tous les langages. De Dada découlent la confiance dans la fulgurance artistique née du hasard et de l'acte improvisé, le droit à déraisonner, à casser la logique, à appeler l'inconscient, à fabriquer de l'aléatoire, à profiter des fulgurances, à ne pas prétendre au sens, à ne pas finir, à ne pas sélectionner un matériau plutôt qu'un autre, à ne pas hiérarchiser, à ne pas cloisonner, à ne pas « vouloir ». De Dada, découlent aussi l'idée de non-sens, d'absurde, d'illogique et la remise en question définitive de la valeur de l'œuvre d'Art.

Jean Arp introduit, dès 1916, le hasard dans la composition de ses collages qu'il nomme « Suivant les lois du hasard » et préfère, pour découper ses éléments, l'impersonnalité du massicot au tracé plus subjectif des ciseaux.

Satie prône la « libération totale des sens » et livre au plaisir de l'oreille « Socrate » en 1919

Schwitters livre sa sonate : une musique nouvelle, bricolée, hasardeuse faite de sons pré-syllabiques et primitifs. Il livre aussi les « tableaux-objets » hétéroclites où le moindre détritris exposé revendique son droit d'être un matériau artistique.

En 1919 paraissent « Les Champs magnétiques », écrits selon le procédé d'écriture automatique utilisé par les psychiatres freudiens pour libérer le contenu de l'inconscient. Dans des revues novatrices par l'originalité de leur typographie et l'importance qu'elles accordent aux arts plastiques, André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, expriment leurs louanges à Apollinaire, à Jacques Vaché et à « l'esprit nouveau ».

Paris, en 1920, est le centre d'un mouvement de contestation sans précédent : on s'attaque à tous les tabous, sociaux, religieux, moraux, sexuels. Scandales, manifestes, provocations se succèdent. Années folles. Mode folle. Amour libre. L'art devient une aventure intérieure de libération dont la finalité est la libre expression des capacités de créativité.

Ces objectifs rejoignent ceux de la Communauté libertaire du Monte Verita qui depuis le début du siècle célèbre par des danses « libres » et frénétiques, dans la rosée matinale ou au clair de la lune, le culte primordial.

En 1924, « Relâche », dit « ballet instantanéiste », sur un argument de Francis Picabia, résonne comme un manifeste dada de la plus haute efficacité.

La même année, dans le « Premier Manifeste du Surréalisme », Breton propose de bâtir un monde où la « *beauté sera convulsive ou ne sera pas* », où l'Art sera une fulgurance née du hasard et de l'inconscient, où la vie elle-même sera parsemée de moments fortuits, de rencontres brutales, dans lequel seul l'Amour est une valeur.

Enfin le pire, peut-être : Antonin Artaud. Celui qui se tue en vivant pour « rejeter les limitations habituelles de l'homme », celles qui sont probables donc logiques, et pour « rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité ». Celui qui veut réunir le corps et l'esprit, provoquer une crise violente susceptible de libérer l'homme de ses tourments par le mouvement lui-même, fusionner les corps, les décors, les costumes, le son, les rythmes, l'espace, la lumière au profit d'un langage synesthésique et qui considère la « présentation » de l'œuvre comme unique et éphémère à cause des circonstances toujours changeantes de cette présentation.

En Allemagne, l'industrialisation a créé un tel mal de vivre qu'une réorganisation s'impose. Le Bauhaus, fondé en 1919 à Weimar par Walter Gropius, a pour projet de construire un nouveau monde et de produire un art de masse améliorant le sort du peuple. Cet art se fonde sur des lois mathématiques qui permettent de découvrir les proportions idéales de l'œuvre d'art. Beaucoup de créations sont expérimentales et fédèrent la danse, les arts plastiques, la musique, l'architecture.

New York – après 1933

Doris Humphrey, tourne, la première, le dos à la mise en scène narrative et figurative et s'engage dans une réflexion et des expérimentations sur le « plateau nu » selon les principes d'Appia, étudie les points « forts » de l'espace scénique, recherche les potentialités artistiques du groupe et l'art de la composition d'ensemble. Son disciple fidèle, José Limon, dont la portée pédagogique est bien connue, divulgue autant l'esprit de cette démarche expérimentale que la technique de son mentor. Le Festival annuel de danse, au Bennington College, de 1934 à 1948 contribue au développement de la « Danse Moderne ». S'y retrouvent les disciples de la Denishawn.

À partir de 1933, c'est au Sud Est de New York, à l'Université de Black Mountain - lieu d'échange comme le Bauhaus - qu'une véritable avant-garde se profile. D'ailleurs, les premiers professeurs sont des « artistes dégénérés » qui ont fui le nazisme : Walter Gropius, Josef Albers et son élève ; Robert Rauschenberg. En 1940, Elsa Kahl y ouvre une section de danse qui se tourne vers la recherche de l'objectivité et l'expérimentation. Peu de surprise d'y croiser, entre deux parties d'échecs, Marcel Duchamp, âgé de 55 ans, qui incite à produire des œuvres qui ne soient pas le « *reflet des sentiments personnels* ».

Le « living théâtre », fondé à New York en 1947, bouleverse tous les Arts du Spectacle. Julian Beck se réfère à Kandinsky, à Picasso, à Breton, mais aussi à Bertold Brecht et à Antonin Artaud afin de révolutionner l'art de la mise en scène. Il place le hasard et l'improvisation au cœur de sa démarche artistique.

Mais il faut attendre les années 50 et la Beat Generation, née aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale dans une société encore des plus conformistes, dominée par une hystérie anti-communiste pour que cette génération affirme enfin sa révolte contre le « passé » - bien que le non-conformisme soit considéré comme une trahison de la patrie - et plonge dans une Modernité dont la route s'est tracée en France et en Europe.

La Beat Generation n'est pas celle du rythme ... « Guys, I'm beat », c'est-à-dire : « Les mecs, j'en ai marre de me faire avoir ». En pleine déroute, elle éclate en courants de pensée contradictoires :

- d'un côté, les « passésistes » cherchant à recouvrer au travers d'expériences sensorielles une vérité primitive, fidèles au transcendantalisme d'Emerson et Thoreau, adeptes du bouddhisme ou du courant anarchiste libertaire et pacifiste qui enfantera la génération hippie.
- de l'autre, les « futuristes » à la pointe de la consommation et des inventions technologiques, en quête de nouveautés pour construire l'avenir.

Les cours de danse « moderne », assurés par José Limon et Louis Horst, sont dépassés aux yeux de l'avant-garde progressiste de l'Université de Black Mountain.

Après sa rupture avec Martha Graham, en 1945, Cunningham, s'engage totalement, dans l'aventure initiée par les dadaïstes et les pataphysiciens contre la logique, le raisonné, l'ego, avec leurs complices plasticiens. Il est stimulé par John Cage, son ami, baroudeur, mycologue qui, à 18 ans en 1930, pour échapper à son job de jardinier et affirmer ses désirs artistiques confus (peintre ? musicien ?) a parcouru l'Europe et l'Afrique du Nord. Un nez fin ! Un butineur ! Un chercheur. Un joueur. Il a déjà expérimenté les pianos préparés et vivement apprécié la conférence de Nancy Ross sur la philosophie zen.

L'alchimie artistique se produit, dans le Studio Cunningham : « *J'ai choisi d'ouvrir l'espace, de le considérer en tout point égal, chaque endroit occupé ou non, étant aussi important qu'un autre* ». La composition tend à l'objectivité gagnée par l'aléatoire. Le point de vue sur la représentation est variable à l'infini. Le spectateur est contraint de choisir un regard sur le spectacle, de rester actif et de participer à l'œuvre. La perspective est abolie. L'œuvre n'est pas figée dans un état prétendu d'ultime perfection. Chaque danseur occupe un centre et en assume la responsabilité. Par ce « all over », la danse devient multidirectionnelle, sculpture mobile et imprévisible, comme la peinture des futuristes qui annonçaient naguère : « le temps et l'espace sont morts ». Les positions n'étant plus hiérarchisées et chargées de sens, l'aléatoire permet d'enrichir les possibilités insoupçonnées et d'éliminer toute notion d'ego et de subjectivité, tout conformisme aussi. « Don't be square ! Le regard périphérique du danseur se développe pour rester « ensemble séparément ». La musique, indépendante de la mesure, du temps et de la danse ne renforce plus, comme une illustration, le mouvement dansé, mais leur coexistence, entrecoupée de silences, impose dans le conscient ou l'inconscient de l'auditeur-spectateur des connexions subjectives, indéterminées, échappant au « vouloir » du créateur. L'émotion ne peut naître alors que du mouvement du danseur

considéré pour lui-même. Ce qui confère à la danse le statut d'Art autonome. Certes, lors de la présentation, les arts sont mêlés pour concourir au « transport » du « percevant » tels qu'ils l'étaient pendant la Renaissance, mais ils le sont « ensemble et séparément ».

Si elle n'est pas livrée au grand air de lieux naturels, urbains ou ruraux, la danse pure, délivrée du fatras théâtral, peut exploser sur le plateau nu accompagnée d'un décor dont la fonction plastique fait intégralement partie de l'œuvre.

Toujours est-il que lorsque Fluxus–Maciunas arrive à New York, il rejoint l'équipe de la Judson Church, essentiellement constituée des dissidents de Cunningham, car c'est là que les expériences les plus avant-gardistes, les premiers Events se déroulent.

Ainsi on peut parler de rupture et de nouveaux horizons plus que de révolution et se dire que la Danse étasunienne a de profondes racines dans la Modernité du Vieux Continent.

Le génie de Cage et Cunningham est d'avoir su profiter de nouveaux concepts pour redonner à l'acte chorégraphique un émoi permanent devant l'imprévu, l'inconnu.

*Jean Roger Merle Lycée Jean Baptiste Dumas Ales

Corps, sciences et art. Merce Cunningham chorégraphe « designer » de l'in-utile

Jean-Jacques Félix*

Relations entre art et sciences

L'idée d'une opposition entre esthétique et connaissance, dont l'origine remonterait aux conceptions philosophiques kantienne arc-boutées sur la distinction entre jugement logique (de connaissance) et jugement esthétique (de goût pur), est remise en question par de nombreux chercheurs contemporains en esthétique.

N. Goodman⁷², par exemple, affirme que les émotions fonctionnent cognitivement. Selon lui, le ressentir inhérent à l'expérience esthétique loin de se dissoudre dans un bain émotionnel est intrinsèquement lié à un processus de *comprendre*. J-Marie Schaeffer⁷³ défend pour sa part la thèse que toute conduite esthétique se caractérise par une modalité spécifique du fonctionnement de l'appareil cognitif humain. Enfin, pour H-R. Jauss l'expérience esthétique ne s'oppose pas par nature à la connaissance ni à l'action : « la fonction cognitive impliquée dans la jouissance esthétique, dont Goethe affirme encore dans son *Faust* la supériorité sur l'abstraction du savoir conceptuel, n'a été délaissée qu'à partir du XIX^{ème} siècle, lorsque l'on s'est mis à considérer l'art comme une activité autonome »⁷⁴.

Dans le cadre de cette vaste problématique, les relations entre art et sciences, c'est-à-dire entre ce qui *a priori* appartiendrait à l'ordre de l'irrationnel et à l'ordre de la raison, connaissent d'importantes mutations depuis la fin du XIX^{ème} siècle.

Or, les questions que soulèvent les rapports susceptibles d'exister entre la recherche scientifique, les savoirs qu'elle produit et la création artistique ne doivent pas laisser indifférent le didacticien qui s'interroge sur le rôle éducatif que peuvent jouer les Enseignements Artistiques (en danse notamment) dans un système scolaire marqué par le sceau de la rationalité.

Répondre à ces questions demanderait un développement important auquel un livre ne suffirait peut-être pas. Aussi, est-ce modestement à travers l'œuvre chorégraphique de Merce Cunningham que nous nous proposons de les aborder.

La réflexion qui suit, portant essentiellement sur les rapports qu'entretient Merce Cunningham avec les nouvelles technologies, permet de concrétiser ce que nous avons par ailleurs développé à propos du geste artistique de danser⁷⁵.

*Enseignant à l'IUFM de Montpellier

⁷² N. Goodman, *Langage de l'art*, J. Chambon, Paris, 1990.

⁷³ J-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris, 1996.

⁷⁴ H-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 129.

⁷⁵ Cf. le texte *Questions de geste, questions de programme*, dans cette publication.

Etre ou ne pas être artiste et scientifique

Alors même que des artistes de plus en plus nombreux affirment avec force leur participation à l'effort de connaissance et revendiquent une position de chercheur, à quoi tient ce clivage qui persiste de nos jours entre le monde scientifique et le monde artistique? Le fossé entre art et science est-il si profond? Ces questions travaillent, depuis de nombreuses décennies, la pensée de tous ceux qui s'interrogent sur les processus humains d'invention et/ou de création.

Force est de constater que le monde de la science et le monde de l'art sont largement conçus et perçus, depuis le siècle des Lumières, comme deux mondes dont les modes de pensées et les méthodes diffèrent profondément, pour ne pas dire s'opposent. Si les Lumières rêvent encore d'une union possible entre les arts et les sciences, le livre de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* écrit en 1817 traduit une rupture. Il symbolise en effet la déchirure qui s'instaure entre une pratique considérée comme froide, inhumaine, douée d'une objectivité absolue et celle qui au contraire conçoit que toute relation au monde se fonde sur des sensibilités et des singularités individuelles (le courant romantique fut en quelque sorte l'expression esthétique de cette thèse). Autrement dit, il semble aujourd'hui inconcevable qu'un même homme, comme ce fût par exemple le cas de Léonard de Vinci, puisse être à la fois un homme de l'art et de la science. Ou tout du moins reconnu comme tel. Certes, au temps de la Renaissance le positivisme Saint-Simonien et Comtien ainsi que la notion de *rupture épistémologique* n'avaient pas encore fait leur œuvre dans les esprits.

Réintroduction du corps ou de la corporéité dans les processus de cognition

Si on envisage pourtant l'homme sous l'angle d'un être corporel global qui participe du maillage complexe où s'articulent les éléments de l'univers, il semble difficile de penser que sa relation au monde s'organise sur la base de deux modalités quasi opposées et exclusives. L'une qui renverrait à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler *l'intelligence conceptuelle ou logique*, l'autre *l'intelligence sensible*. Deux modes d'intelligence qui relèveraient pour la première de la pensée scientifique et de la pensée artistique pour la seconde.

Les récentes recherches en sciences de la cognition créent une brèche importante dans ces représentations du fonctionnement dichotomique de l'esprit humain. Francisco Varela, fondateur de la théorie de l'autopoïèse en biologie théorique ouvre un champ de réflexion qui va en ce sens.

Rappelons que l'intérêt majeur de ces nouvelles recherches réside en ce que la *corporéité*, c'est-à-dire l'expérience charnelle d'être au monde vécue par le sujet, devient une dimension essentielle de tout processus de cognition. Celle-ci étant alors étudiée sous l'angle de ce que Varela appelle *l'action incarnée*⁷⁶.

⁷⁶ Comme *action incarnée* la cognition n'est plus envisagée comme relevant d'une reconstitution par le sujet de propriétés prédonnées du monde, ni comme la projection par le sujet d'un monde intérieur qui serait lui-même prédonné (monde des idées). En ce sens, comme le précise Varela, la cognition dépend des types d'expériences

A travers cette notion d'*action incarnée* la cognition est envisagée non seulement à partir des diverses capacités sensori-motrices qui la sous tendent mais aussi en fonction de la manière dont ces dernières s'inscrivent plus largement dans un contexte biologique, psychologique et culturel. Les processus sensoriels et moteurs - la perception et l'action⁷⁷ - sont pensés comme fondamentalement inséparables de la cognition vécue.

De ce point de vue on peut considérer que tout homme, qu'il œuvre dans le champ des arts où celui des sciences, est toujours fondamentalement impliqué corporellement et cognitivement dans un processus d'interaction avec le monde. Cette implication étant portée par le projet de faire émerger un sens, pour soi-même et pour autrui.

Dans cette perspective ce qui distingue les pratiques respectives de l'artiste et du scientifique - distinguer ne signifie pas opposer – relève davantage d'un type d'interactions particulier avec l'environnement. Un type d'interactions à partir desquelles la cognition et l'environnement continuent d'être simultanément enactés en deçà des activités élémentaires de catégorisation. Le chercheur et l'artiste « s'inventent » en même temps qu'ils inventent.

Aussi, est-ce parce que les phénomènes ou les objets du monde se constituent comme ce qui leur fournit l'occasion d'un certain type spécifique d'interactions, qu'une distinction entre leurs activités devient concevable.

En définitive, tous deux comme sujets de la perception et de l'action utilisent ces phénomènes ou objets « selon les modalités qui leur sont ainsi rendues possibles ». Pour le dire autrement, le vaste ensemble d'expériences particulières vécues par le sujet de la perception – l'artiste ou le scientifique - sera transformé, en fonction d'un certain contexte psychologique et culturel, en un ensemble plus limité de "catégories" signifiantes qui s'exprimeront de manières spécifiques.

On peut alors avancer l'idée que leurs modes respectifs d'expression (œuvres artistiques, thèses, etc.) sont des manifestations signifiantes qui résultent de processus d'interaction corporels et cognitifs originaires avec le monde. Des processus qui ne divergent pas radicalement lorsqu'ils sont appréhendés à leur source.

Sans nier le fait qu'il existe bien des nuances entre l'expérimentation créatrice de l'artiste et celle du chercheur, l'œuvre d'art créée (dans sa conception, réalisation, présentation) entretient des liens avec les résultats des recherches du scientifique sur le plan des phénomènes infra procéduraux et infra méthodologiques qui les sous tendent.

Aussi, est ce sur la base de ces phénomènes que des rencontres heuristiques entre les domaines de l'art et de la science deviennent concevables. Même si ces rencontres sont aussi le fait d'individus et d'individualités.

La danse comme art du mouvement, pour reprendre une terminologie labannienne, en ce qu'elle manifeste un phénomène signifiant où s'articulent de façon inextricable l'expérience

qui découlent du fait d'avoir un corps (sensori-motricité) et du fait que les processus sensoriels et moteurs, la perception et l'action sont fondamentalement inséparables dans la cognition vécue. Dans tous processus de cognition le monde et le sujet se déterminent l'un l'autre (couplage structurel).

⁷⁷ Le concept d'*action incarnée* rejoint en ce sens, les thèses développées par E. Strauss dès 1935 sur le rôle du *sentir* et *se mouvoir* dans les processus de cognition.

corporelle et cognitive, peut servir de révélateur pour comprendre ces phénomènes de croisement et de rencontre entre arts et sciences.

Merce Cunningham figure emblématique de la relation art-sciences

Le chorégraphe américain Merce Cunningham fait partie de ces artistes dont la richesse créatrice naît d'une féconde relation entre l'expérimentation artistique et la recherche scientifique.

Cunningham dont les conceptions esthétiques se situent à la croisée de la danse moderne et postmoderne, est très tôt fasciné par le mouvement corporel. Sa quête du *mouvement pur* - mouvement débarrassé de tout psychologisme, de toute logique narrative - l'amène à voir dans les technologies nouvelles un moyen privilégié de nourrir ses processus de création. Il est un des premiers chorégraphes à utiliser l'image vidéo dans son travail. Mais il est aussi et surtout celui qui co-crèera avec des chercheurs en informatique de l'université Simon Frazer aux USA un logiciel de composition chorégraphique nommé *Life Forms*⁷⁸.

Or, cette rencontre entre la science et l'art a été justement rendue possible par le fait qu'elle se fonde sur des processus de cognition fondamentaux partageables et partagés. Même si ces derniers ne sont pas toujours conscientisés par l'artiste et le chercheur.

Les conceptions scientifiques de l'*action incarnée* constituent en ce sens un outil intéressant de réflexion en ce qu'elles aident à construire une intelligibilité de ce partage qui s'est opéré entre Cunningham et les informaticiens de l'université S. Frazer.

A partir des thèses qu'elles développent il devient possible d'analyser la démarche créatrice de l'artiste au regard des différents facteurs constitutifs de la cognition.

Ces facteurs renvoient schématiquement comme nous l'avons dit à un ensemble de capacités sensori-motrices qui s'inscrivent dans un contexte biologique, psychologique et culturel.

Les questions que se posent Merce Cunningham

Lorsque l'on s'intéresse à l'œuvre chorégraphique de M. Cunningham, un premier constat s'impose : son univers artistique et la démarche créative qui le sous-tend, trouvent leur origine dans les questions fondamentales qu'il se pose au sujet de l'acte artistique de danser.

En cette approche questionnante se situe le point commun qu'il partage avec la posture du scientifique. La démarche cuninghamienne au même titre que celle du scientifique est pourrait-on dire problématisée. Deux questions, parmi toutes celles que se pose ce chorégraphe, apparaissent comme essentielles :

- comment *dire* quelque chose sans exprimer (expression d'une subjectivité et/ou d'une narration) ?

⁷⁸ Depuis 1997 Cunningham travaille aussi en collaboration avec des chercheurs autour des possibilités d'un nouveau logiciel d'animation en 3D, *Character Studio*. Il crée la pièce chorégraphique *BIPED* en 1999 à partir de ce logiciel.

- comment inventer un corps pensé mais non régi par la pensée (une pensée rationnelle) ?

Les processus qu'il met en œuvre pour tenter de résoudre ces problèmes résultent d'une mise en tension de deux données qui interfèrent en permanence dans son activité de création : la première renvoie à celle de *corps fantasmé* et la seconde à celle de *corps objectif* (matérialité charnelle du corps). Deux données qui entrent en correspondance avec les facteurs constitutifs de la cognition telle que les conçoivent les théories de l'enaction : le *corps fantasmé* renvoyant davantage au contexte psychologique et le *corps objectif* aux contextes biologique et culturel.

Certes, cette correspondance doit être relativisée tant les facteurs constitutifs de la cognition s'enchâssent. Où commence l'un, où fini l'autre ? Toute analyse en ce qu'elle découpe artificiellement la réalité pour la rendre plus intelligible ne peut qu'apporter une réponse partielle et réductrice à cette question.

Le corps fantasmé de Cunningham

Le *corps fantasmé* de Cunningham est un corps conçu comme constitué de parties indépendantes et autonomes susceptibles de s'inter-mouvoir de façon aléatoire, à l'image des choses de l'univers dans la philosophie du Yi King. Une combinatoire infinie d'articulation entre ces différentes parties permettant d'accéder - dans l'idéal cunninghamien - au *mouvement pur*. Un mouvement où d'une part, toute contrainte d'ordre physio-biomécanique et d'autre part, toute trace de subjectivité se trouveraient en quelque sorte suspendues.

La concrétisation virtuelle de ce corps fantasmé trouve sa forme dans l'élaboration en 1989 du logiciel informatique *Life Forms*. Un programme informatique de simulation du mouvement mis au point par le laboratoire de recherche en infographie et multimédia de l'Université américaine Simon Fraser en collaboration avec Merce Cunningham.

Ce logiciel témoigne d'un co-savoir-faire (artistique et scientifique) qui a ouvert les voies d'une connaissance nouvelle.

Comme le remarque Thecla Schiphorst, membre de l'équipe de chercheurs qui ont inventé et mis au point *Life Forms* : « le développement d'un outil informatique pour la création en danse, présente plusieurs défis pour la recherche. [...] Par la méthode de création du mouvement de Merce Cunningham, grâce à ses remarques et aux interactions avec lui, *Life Forms* s'est perfectionné [...] Dans l'étude de la conception du logiciel, le processus de composition fut un objectif important de recherche sous-jacente qui favorisa le développement du programme. [...] Dans la conception de *Life Forms*, on a observé que la technologie informatique était affectée par la connaissance de la danse autant que la danse et la chorégraphie étaient affectées par la connaissance technologique ». De son côté Merce Cunningham affirme : « avec le logiciel *Life Forms*, vous tester des combinaisons de mouvements qui seraient impossibles pour un vrai danseur, vous pouvez isoler les différentes parties du corps, fractionner leurs mouvements, les recombinaient différemment. C'est souvent là que le regard s'électrise ».

Ce regard qui "s'électrise" est celui où, dans l'interaction de Cunningham avec le monde par la médiation de *Life Forms*, émergent des possibilités de temps et d'espace du mouvement auxquelles il n'aurait jamais pensé auparavant. Il s'agit alors d'un regard qui voit au-delà de certaines frontières définies et qui rompt avec les règles normatives de la culture chorégraphique instituée. Un regard en somme dans lequel un mode de pensée s'invente en même temps que se crée la conception d'un nouvel espace/temps du mouvement.

Ce regard qui "s'électrise" est en quelque sorte le symptôme de l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit, à partir des actions (*actions incarnées de cognition*) qu'accomplit le chorégraphe par la médiation de *life Forms*.

Le corps objectif de Cunningham

Néanmoins, ce corps fantasmé se frotte inéluctablement à sa réalité charnelle - biomécanique, neurophysiologique - d'un corps objectif qui ne peut sentir se mouvoir et se porter que dans certaines conditions contraignantes. En ce sens, les processus de création de Cunningham s'enracinent aussi dans les structures organiques de sa corporéité. Ces dernières étant vécues, éprouvées et interprétées à l'intérieur d'une part, d'un certain domaine d'action - la danse - et d'autre part, d'une histoire culturelle⁷⁹ qui conditionnent le sens donné à son « monde » chorégraphique.

L'intérêt majeur qu'il porte sur le rôle du dos et sur l'efficacité motrice des membres inférieurs - leur ancrage au sol, leur rapidité, leur ressort, etc. - traduit la façon dont il prend en compte la dimension organique et fonctionnelle du corps. Les recherches qu'il réalise avec les scientifiques sont en ce sens loin d'être déconnectées de la réalité sensible/charnelle du corps en mouvement. Elles le poussent à en explorer les limites. Ces limites qui deviennent alors l'objet d'une interrogation partagée avec les chercheurs.

C'est à partir de cette question des limites que ces derniers peuvent aussi de leur point de vue réinterroger les éventuels présupposés inconscients, voire le niveau de formatage implicite des protocoles qui sous-tendent leur recherche.

Une zone d'indétermination des savoirs et savoir-faire qui rend possible une mise en synergie de la pensée de l'artiste avec celle du scientifique

Il semble possible de dire que le système de tension permanente qui opère dans le vécu de Cunningham entre corps fantasmé et objectif, constitue une donnée essentielle de sa pensée créatrice.

⁷⁹ Aux corps fantasmé et objectivé par Cunningham il faudrait en ajouter un troisième qui serait le *corps domestiqué*. Ce *corps domestiqué* renvoie non seulement au corps façonné par son éducation, mais aussi à celui que sa formation de danseur a édifié. L'enseignement de danse moderne qu'il reçoit de Bonnie Bird, puis directement de Martha Graham dont il sera l'interprète, les cours de danse classique suivis à l'Américan Ballet school dirigé par Lincoln Kirstein constituent un limon culturel incorporé, fondu dans le tissu de sa pensée créative. L'histoire culturelle de Cunningham est aussi, bien entendu, marquée par sa rencontre avec le compositeur John Cage et toutes celles qu'il a vécues avec les plasticiens d'Avant-garde des années 50/60.

Ces tensions travaillent dans ce que l'on pourrait appeler une zone d'indétermination des savoirs et savoir-faire. Véritable intervalle transitionnel de la cognition où l'interaction du sujet avec le monde ne serait pas encore figée dans un système de représentation objectale. Un intervalle dont la labilité fonctionnelle rend possible une mise en synergies de la pensée de l'artiste avec celle du scientifique. Et ce, à partir du moment où cette pensée scientifique ne fonctionne pas sur un mode dogmatique excluant toute possibilité d'une rencontre où peuvent se tisser les éléments d'une invention/création partagée.

Une rencontre rendue en fin de compte possible à partir du moment où les scientifiques eux-mêmes ne déniaient pas le fait que leurs connaissances du monde se construisent sur une zone d'indétermination féconde. C'est-à-dire, sur fond d'une tension à l'œuvre entre leur fantasme de maîtrise rationnelle des "choses" et l'acceptation d'une réalité opaque : celle de leur propre insertion sensible en le monde.

En ce sens, le logiciel *Life Forms*, s'il se constitue en tant qu'objet technologique né d'un rencontre entre l'art et la science, apparaît aussi comme le symptôme d'une incertitude non seulement partagée et assumée par Cunningham et les chercheurs, mais aussi comme celui du travail de cette incertitude au sein de leurs pensées.

La danse n'existe pas sans les danseurs

La recherche de M. Cunningham ne s'arrête néanmoins pas à la co-création de *Life Forms* ni à l'utilisation qu'il en fait pour composer ses chorégraphies dans le petit bureau situé derrière son studio.

Son exploration/expérimentation du mouvement se poursuit inlassablement en collaboration étroite avec ses danseurs. Ces derniers ne servent pas simplement à "traduire" ou donner corps à la pensée du chorégraphe. Ils incarnent et donnent à voir avant tout l'espace des tensions qui opèrent entre le *corps fantasme et objectif* de Cunningham. Ces tensions qui travaillent de fait au cœur même de leur corps dansant. « Quand je chorégraphie avec *Life Forms*, dit Cunningham, je commence par mettre au point les mouvements à partir du jeu avec le logiciel. [...] Ensuite je les donne à essayer aux danseurs. [...] Dans mes débuts avec *Life Forms* j'arrivais à quelque chose d'un peu aberrant (une possibilité vraiment incongrue), je le regardais, et me disais : « Voyons ce qu'il y a de possible là-dedans et selon quelles conditions » [...]. Ensuite, il y a la façon dont mes danseurs s'approprient les mouvements, quelles solutions intuitives l'un ou l'autre va trouver pour négocier tel ou tel mouvement. Et là, je vois encore d'autres choses... »^{80 81}.

Si l'esthétique cunninghamienne fondée sur la quête du *mouvement pur* ne trouvait en *Life Forms* qu'un outil qui la sert, elle ne serait que froide et déshumanisée sans l'existence d'un corps sensible qui la porte. Aussi, est-ce le grain charnel de chaque danseur-interprète qui

⁸⁰ A. Suquet, *Piéger l'inédit, entretien avec Merce Cunningham*, in *Nouvelles de Danse* n°40-41, Bruxelles, 1999, p. 102.

⁸¹ A. Suquet, 1999, *op. cit.*, p. 111.

vient féconder la recherche virtuelle de Cunningham pour qu'une alchimie infinie du sens opère entre raison scientifique et sensibilité artistique à travers son œuvre.

S'il fallait qualifier Cunningham au regard de sa démarche artistique on pourrait dire de lui qu'il est un chorégraphe « designer »⁸² de l'*in-utile*. Un « designer » paradoxal du mouvement dans la mesure où dans la relation croisée qu'il entretient avec le monde scientifique et artistique, il n'œuvre ni dans la sphère de l'utilité ni dans celle de l'inutilité.

L'utile dans l'inutile

Le terme *d'in-utile* où le préfixe « in » ne renvoie plus à une négation/exclusion mais au contraire à une double implication traduit ce paradoxe caractéristique de son œuvre. L'*in-utile* c'est un utile altéré par les processus d'implication qui le travaillent en profondeur.

Au même titre que toutes les pratiques artistiques, le travail créatif de M. Cunningham a une utilité incontestable, même s'il se démarque radicalement du domaine des objets et des actions pratiques. Si le mouvement créé par Cunningham peut se concevoir comme "utile", c'est qu'il est censé pousser le spectateur à reconduire une satisfaction induite par l'attention qu'il porte aux phénomènes sensibles et signifiants qui se manifestent dans les chorégraphies de l'artiste. Dans la mise en jeu de cette conduite attentionnelle, qualifiables d'esthétique, le spectateur n'est habituellement pas en quête de renseignements ou d'explications utiles pour son action présente ou à venir. Il n'entretient pas de rapports d'extériorité avec la situation. Et ce, parce qu'il est lui-même impliqué dans ce moment où quelque chose a lieu et dont il participe.

Rappelons que, selon Henri Maldiney⁸³, l'œuvre d'art est contemporaine du spectateur et de l'auditeur parce qu'elle le rend contemporain de son instant. Cette reconduction de l'attention permet en outre à ce spectateur de modifier le regard qu'il porte sur les choses pour accéder à une connaissance nouvelle.

A cette première implication, en correspond une seconde essentielle.

En effet, pour reprendre une formule qu'emploie H. Maldiney lorsqu'il parle de la dimension rythmique de toute forme artistique, on peut dire de Cunningham qu'il crée un mouvement dont la forme⁸⁴ est son propre discours. C'est-à-dire une manifestation signifiante où le sens impliqué dans la forme même (du mouvement) ne doit rien à ce qui lui est extérieur⁸⁵.

Paul Valéry dans la *Philosophie de la danse*⁸⁶ exprime aussi ce rapport paradoxal existant entre implication et utilité, aussi bien dans le domaine de l'art que dans celui de la science. L'art et la science écrit P. Valéry : « tendent à faire une sorte d'utile avec de l'inutile, une sorte de nécessaire avec de l'arbitraire ». La danse poursuit-il : « implique la création du

⁸² Le designer peut se définir comme un artiste-ingénieur, créateur d'objets industriels à fonctions esthétique et utilitaire. Il développe en ce sens une esthétique de l'utilitaire.

⁸³ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

⁸⁴ La forme doit se comprendre ici dans le sens génétique d'une forme en formation, transformation permanente

⁸⁵ La manifestation sensible de la forme et sa signification sont inséparables. Elles font un.

⁸⁶ P. Valéry, *Philosophie de la danse*, Œuvres tome 1. La Pléiade, Paris, 1957, p. 1390-1420.

besoin d'une espèce de temps ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière. Le corps dansant semble se suffire, ignorer ce qui l'entoure ». La danse, dit-il enfin : « est une action transposée dans le monde, dans une sorte d'espace/temps qui n'est plus tout à fait le même que la vie pratique »⁸⁷.

On peut dire en ce sens que Merce Cunningham s'appuie sur la recherche et la technologie informatique pour créer des formes dont le sens impliqué, implique un « utile » in-utilitaire. C'est pour cette raison qu'il apparaît à nos yeux comme un chorégraphe "designer de *l'inutile*" Il est le créateur d'un "design" du mouvement où comme le dirait Michel Bernard, les corps se métamorphosent mystérieusement à nos regards et nous imposent le mirage d'une chorégraphie virtuelle.

Merce Cunningham et son rapport au hasard

Il est encore nécessaire avant de clore cette rapide réflexion portant sur les relations qu'entretient Cunningham avec le monde de la science d'aborder la question du hasard : celle de la place qu'occupe le hasard dans la démarche créatrice de cet artiste.

Dans cette perspective, une déclaration de Cunningham doit retenir l'attention : « avec *Life Forms*, je continue d'utiliser le hasard, notamment pour décider de l'articulation de telle phrase, tel segment de mouvement avec tel autre ».

En effet, si l'utilisation du hasard est depuis longtemps une donnée constitutive des processus de composition de Cunningham, on ne peut que s'interroger sur la coexistence dans ses procédés d'écriture de deux modes d'appréhension du monde apparemment opposés : l'un qui s'inscrit dans le cadre d'une rationalité scientifique informatique et l'autre dans celui d'une métaphysique de l'indétermination.

Pour comprendre la nature de cette coexistence, il nous faut rappeler que l'intérêt porté par Cunningham sur la question du hasard naît de son adhésion à la philosophie chinoise du Yi King qu'il découvre en 1938 lors de sa rencontre avec le compositeur John Cage. La philosophie du Yi King développant les thèses d'un monde fondé sur des processus de transformations permanentes.

De la relation qu'entretient Cunningham avec la philosophie du Yi King émergent en effet au moins deux questions :

- la coexistence de la rationalité informatique avec l'irrationalité de l'indétermination propre au hasard, est-elle concevable?
- en supposant que cette coexistence soit viable, comment l'œuvre chorégraphique de Cunningham y trouve sa force ?

⁸⁷ P. Valéry, 1957, *op. cit.*, p. 1394, 1396 et 1397.

Le hasard, une instance d'interface fonctionnelle.

Si la philosophie du Yi King fut un élément déterminant pour l'intérêt porté par Cunningham sur le hasard, ce ne fût pas le seul.

En effet, entre les années 1940-1950, les théories scientifiques bouleversant la physique et la mécanique classiques au début du XXème siècle se diffusent largement dans la société occidentale. La théorie des *quanta* de Plank et celle de la *Relativité* d'Einstein qui introduisent la discontinuité et l'indétermination dans la façon de concevoir le monde physique et mécanique, trouvent un écho important chez de nombreux artistes contemporains d'avant-gardes. M. Cunningham entretiendra des relations d'amitié et de travail avec des artistes influencés par ces nouvelles conceptions scientifiques.

Or, si les théories scientifiques occidentales contemporaines se caractérisent par des modes de pensée et d'énonciation qui diffèrent de celles que développent de nombreux discours philosophiques, elles se rejoignent néanmoins sur un certain nombre de points.

Elles se rejoignent notamment sur le fait que l'univers ne peut plus se concevoir comme relevant d'un état stable constitué de phénomènes continus liés à de simples relations de cause à effet.

Cette complémentarité possible entre discours scientifique et philosophique trouve justement son expression dans les thèses de l'*enaction* dont nous avons parlé. Thèses qui défendent l'idée d'une cognition conçue comme une *action incarnée*.

Pour préciser la pensée de Varela, l'intégration de la phénoménologie merleau-pontéienne et de la philosophie bouddhiste (tradition du Madhyamika) dans les recherches en sciences de la cognition, a pour but d'élaborer une méthode d'approche radicalement nouvelle dans le cadre de ce type de recherches.

En ce sens, ce hasard que Cunningham continue de prendre en compte pour composer avec *Life Forms* ne doit pas être considéré comme un simple procédé de composition. Il constitue une instance d'interface fonctionnelle permettant qu'opère une triple articulation au sein de son écriture chorégraphique. Une articulation entre la logique binaire des sciences informatiques, celle des théories scientifiques développées par la physique contemporaine et celle de la pensée philosophique du Yi King.

Une triple articulation dont on peut dire que le hasard assure à la fois la cohérence et la *co-errance*. Laurence Louppe exprime ce fait lorsqu'elle écrit : « la composition chez Cunningham, n'est pas seulement une méthode de travail, c'est un chemin vers l'infini ».

Ce qui se joue alors dans ce couplage qui lie des procédés aléatoires avec des procédures informatiques ne relève pas simplement d'une dimension technique. Ce jeu permet d'une part, qu'advienne dans l'œuvre cunninghamienne ce qu'un esprit et un corps émoussés par l'habitude ont réduit à l'état d'inconçu⁸⁸ et qu'émerge d'autre part, un événement

⁸⁸ On rejoint en ce sens, les thèses défendues par les théories de l'enaction : co-émergence d'une pensée et d'un monde. Comme le fait remarquer H.R. Jauss l'accès à cet inconçu concerne aussi le récepteur de l'œuvre, « l'expérience artistique dans sa dimension esthétique peut renouveler la perception émoussée par l'habitude ».

(chorégraphique) qui, selon les termes de Cunningham : « imite les processus employés par la nature elle-même ».

Fondement téléonomique de l'écriture chorégraphique

L'écriture (ou la composition chorégraphique) dit encore Laurence Louppe⁸⁹ : « est ce qui fonde l'acte chorégraphique, quelles que soient sa conception et sa définition. Car elle porte en elle tout le "travail" de la danse ».

La pensée scientifique que développe le biologiste Jacques Monod⁹⁰ donne une certaine intelligibilité à cette écriture fondatrice de l'œuvre chorégraphique de Cunningham.

A propos des phénomènes de mutation que subissent les fibres d'A.D.N. constitutives des organismes pluricellulaires, J. Monod écrit⁹¹ : « le hasard *seul* est à la source de toute nouveauté, de toute création dans la biosphère. Le hasard pur, le seul hasard, liberté absolue mais aveugle, à la racine même du prodigieux édifice de l'évolution : cette notion centrale de la biologie moderne n'est plus aujourd'hui une hypothèse, parmi d'autres possibles ou au moins concevables. Elle est la seule concevable, comme compatible avec les faits d'observation et d'expérience ». Ces propos s'inscrivent dans ce que l'on pourrait appeler une lisière conceptuelle située entre la pensée scientifique et la pensée philosophique⁹².

Or, quand il utilise le hasard avec *Life Forms*, Cunningham donne à sa manière corps à cette lisière située à l'entre-deux du scientifique et du philosophique. Un entre-deux artistique où le jeu du sens peut s'exprimer et s'incarner à l'infini.

Si Cunningham se sert méthodologiquement du hasard - le hasard relevant en ce sens d'un non-ordre opérationnelle - dans l'intention de ne pas gouverner avec précision l'organisation du mouvement, il en fait surtout ce qui rend possible le surgissement d'un événement imprévisible. Cet événement s'incarne alors dans une œuvre chorégraphique dont l'unité paradoxale tient dans la rencontre aléatoire de séries d'événements indépendants.

Chez Cunningham le hasard ne se situe pas sur le simple plan de l'opérationnalité, il touche à l'essentialité de l'œuvre : la signifiante du message orchestrique émergent du hasard devient l'expression de la *nécessité intérieure* qui nourrit l'œuvre.

Cependant, pour approfondir cette question de l'écriture chorégraphique, il est intéressant de se reporter à un autre passage du livre de Jacques Monod. « Les événements élémentaires initiaux qui ouvrent la voie de l'évolution à ces systèmes [] que sont les êtres vivants sont, dit-il, microscopiques, fortuits et sans relation aucune avec les effets qu'ils peuvent entraîner dans le fonctionnement téléonomique » (*op. cit.* p. 155).

Ne peut-on, dès lors, considérer que l'invisible rendu visible dans les chorégraphies de Cunningham relève de ces accidents - événements élémentaires microscopiques -

⁸⁹ L. Louppe, *Quelques visions dans le grand atelier*, in Nouvelles de Danse n°36-37, Contredanse, Bruxelles, 1998.

⁹⁰ J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, Paris, 1970, p. 148.

⁹¹ Avec le biologiste Jacques Monod, nous sommes situé au plus près de la question du corps pensant, agissant et dansant.

⁹² Le sous-titre de l'ouvrage de Jacques Monod étant intitulé, *Essai sur la philosophie naturelle de la biologie*.

essentiellement imprévisibles provoqués par la rencontre fortuite des mouvements produits par les danseurs.

Dans cette vision des choses, ce qui rend visible cet invisible n'est pas le pur produit du hasard. Cette visibilité opère dans un domaine d'exigence rigoureuse : celui d'une écriture qui fonde le fait chorégraphique en l'inscrivant dans l'ordre de la nécessité. Une nécessité intrinsèque - vie propre - qui fait de l'œuvre ce qu'elle *est*, en ce qu'elle n'existe qu'en dehors de toute contingence qui lui serait extérieure.

Comment ne pas voir dans cette vie propre de l'œuvre (viabilité/lisibilité) une analogie avec ce fonctionnement téléonomique des êtres vivants dont parle Jacques Monod. La notion de téléonomie, dit-il : « implique l'idée d'une activité *orientée, cohérente et constructive* » (*op. cit.* p.67). Les propriétés "téléonomiques" des œuvres chorégraphiques de M. Cunningham tiennent en ce sens dans la façon dont ce chorégraphe par un acte orienté, cohérent et constructif d'écriture organise les lois internes de sa syntaxe chorégraphique. L'utilisation des procédés aléatoires lui permettant d'une part, de sortir des normes syntaxiques pré-établies et d'autre part, d'introduire l'imprévisible comme source essentielle de toute nouveauté.

Théorie à l'œuvre dans la pratique artistique

L'analyse très rapide qui vient d'être faite de l'esthétique cunninghamienne doit être replacée dans le cadre restreint de cette réflexion.

La relation établie entre des travaux scientifiques de Francisco Varela et Jacques Monod, avec les processus de création de M. Cunningham ne permet pas de circonscrire la richesse de son œuvre.

Elle a pour seule ambition de montrer que si le domaine de l'art ne recouvre pas celui de la science, c'est dans l'origine même du questionnement que ces deux domaines portent sur le monde que non seulement une rencontre mais aussi une complémentarité deviennent envisageables et possibles. Une complémentarité dans laquelle l'identité de chaque domaine n'a rien à perdre mais au contraire tout à gagner. Et ce, dans la mesure où celle-ci devient source d'un enrichissement réciproque.

La collaboration de M. Cunningham avec les chercheurs de l'université Simon Fraser en porte témoignage. Dans le cadre de cette collaboration, M. Cunningham ne compromet pas son "âme" d'artiste mais développe au contraire son potentiel créatif⁹³. Les chercheurs eux-mêmes, sans remettre en cause la rigueur épistémologique de leurs travaux, ont vu s'ouvrir des pistes de recherches insoupçonnées.

En d'autres termes, l'œuvre de Cunningham au même titre que le travail des chercheurs participent de l'élaboration de connaissances qui si elles se construisent et se transmettent selon des modalités différentes n'en éclairent pas moins fondamentalement notre rapport au monde.

⁹³ L'activité de l'artiste dit H.R. Jauss « est un agir porteur de sa propre connaissance [...] le connaître impliqué dans la production esthétique n'est pas un reconnaître, il est découverte, dans le construire ou le faire s'appliquant à réaliser l'irréalisé, de la loi qui régit l'acte de production ».

La dimension "théorique" de l'écriture chorégraphique

Monique Sicard⁹⁴ questionnant l'écart qui existe entre les connaissances élaborées par les scientifiques et les artistes, dit en substance : « les artistes dont l'œuvre conduit à modifier le regard porté sur les choses, à "voir, sentir, toucher autrement", ouvrent bien les voix d'une connaissance nouvelle. Mais celle-ci ne simule pas une connaissance de type scientifique. Elle ne se situe ni au-dessus, ni en dessous d'elle, mais simplement à côté. Elle est autre ».

Le principal intérêt de cette affirmation tient d'une part, en ce qu'elle suspend tout jugement de valeur. La connaissance élaborée par l'art n'est ni supérieure ni inférieure à celle que produit la science. Elle tient d'autre part, dans le fait que ce qui est *autre* n'est pas ce qui s'oppose mais ce qui au contraire entretient avec l'objet dont il se distingue un rapport paradoxal de proximité et d'éloignement.

Ce rapport de proximité qu'entretiennent entre elles les connaissances scientifiques et artistiques, Pierre Fédida en donne peut-être la clé. Analysant la fonction et le statut de la théorie dans la pratique psychanalytique, il l'envisage en effet comme relevant d'un processus réflexif permanent (autocritique). Autrement dit, un travail à l'œuvre au sein même du processus d'élaboration de la connaissance.

Ce travail - que Fédida⁹⁵ renvoie à un procès de perlaboration et d'élaboration - permet à la connaissance de ne pas se transformer en doctrine ou dogme et à son auteur de ne pas s'instituer en promoteur démiurgique d'un savoir dont l'*autre* serait exclu.

On peut alors dire de Cunningham qu'il fait, au même titre que les scientifiques, œuvre « théorique » dans la mesure où son travail artistique est sous-tendu par un processus d'écriture. Pierre Fédida écrit à ce sujet : « sont douteuses les élaborations seulement verbales qui ne rejoignent jamais l'écriture »⁹⁶. Sans elle, elles n'appartiennent qu'à l'ordre fascinateur de l'oracle ou de la prophétie.

Or, justement les "élaborations" de Cunningham, autrement dit ses pièces chorégraphiques dans lesquelles l'ordre significatif verbal se trouve suspendu, sont l'expression (artistique) du travail d'engendrement d'une « théorie » dans sa pratique créative. Un travail rendu possible par le fait que ces "élaborations" rejoignent une écriture. Une écriture qui ne s'inscrit pas sur une page mais dans le corps en mouvement du danseur.

Ce travail d'engendrement d'une théorie dont « la fonction fantasmatique est sa créativité proprement dite » est ce qui rapproche fondamentalement l'activité de l'artiste de celle du scientifique. Seules les modalités selon lesquelles s'effectue le travail d'engendrement de leurs théories respectives les distinguent.

Aussi, et ce sera notre conclusion, est ce certainement dans ce travail d'engendrement permanent que les connaissances scientifiques et les connaissances artistiques trouvent un

⁹⁴ M. Sicart, *Arts et sciences, la chute du mur ?*, in chercheurs ou artistes ?, Autrement, Paris, 1995, p.32.

⁹⁵ P. Fédida, *L'absence*, Gallimard, Paris, 1978, p 270 et 307.

⁹⁶ P. Fédida, 1978, *op. cit.*, p. 306.

sens *originellement indistinct* - dans les processus qui les fondent - et un sens *contextuellement distinct* - dans leur mode d'élaboration et de manifestation.

*Jean-Jacques Félix, enseignant à l'IUFM de Montpellier



Elèves de Tles lycée Jean Monnet

Photos Christian Cordat 2007