

## *ARENAS* OU LES SOLITUDES SPATIALES

On danse, le plus souvent, pour être ensemble. On se met à plusieurs. Les corps s'approchent les uns des autres, vont et viennent sans ordre préétabli mais avec la même obstination dans le tour et le retour. Ils se frôlent, se frottent, se désirent, s'amusent, se déchainent. C'est une fête. C'est une variante de parade sexuelle. Ou bien les corps s'approchent les uns des autres, mais pour se mettre en ordre sous la baguette d'un maître de cérémonie, pour aller du même pas dans la même direction. C'est une variante de parade militaire, autre genre de fête. Cela va des défilés de Nuremberg jusqu'aux grandes mises en scènes olympiques, en passant par les souriantes chorégraphies hollywoodiennes (mixtes de parade sexuelle, de parade sportive et de parade militaire). Innombrables fêtes rituelles, réjouissances convenues, processions funèbres, grandes prières dansées où toute une société fait masse et se commémore. Innombrables rites de passage fondés sur un *pas* commun. Une anthropologie – le projet d'envisager la condition humaine en

tant que telle, pour ce qu'on appelle, sans doute bien prétentieusement, une « science de l'homme » – ne peut même pas commencer sans se poser la question, cruciale, de la danse. On découvre un peuple, souvent, en commençant par s'étonner de sa façon de danser.

Il en est de même, *a fortiori*, pour quiconque veut s'interroger sur le phénomène artistique en général. Pas d'esthétique sans « esthésique » – la prise en considération de la sensorialité –, pas de sensations sans mouvements du corps, dont la danse révèle, répète, repense et réinvente les formes. Est-ce un hasard si Aby Warburg a trouvé de nouvelles bases pour notre histoire des arts visuels en s'interrogeant, précisément, sur les relations qu'entretenaient les chefs-d'œuvres de la Renaissance italienne, ceux de Botticelli par exemple, avec les danses – « populaires » aussi bien que « cultivées » – qui réunissaient, au XV<sup>e</sup> puis au XVI<sup>e</sup> siècle, les corps festifs en *triumfi* processionnels, en *intermezzi* théâtraux voire en *moresche* burlesques<sup>1</sup> ? Toute l'histoire de l'art warburgienne, jusque dans les ultimes exemples de son atlas *Mnemosyne* – agglutination des foules romaines acclamant en 1929 le concordat entre le dictateur

1. A. Warburg, « *La Naissance de Vénus et Le Printemps* de Sandro Botticelli. Une recherche sur les représentations de l'Antique aux débuts de la Renaissance italienne » (1893), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 47-100. *Id.*, « I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri » (1895), *Gesammelte Schriften, I-1. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, éd. H. Bredekamp et M. Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 259-300.

Mussolini et le pape Pie XI, pas orchestré des Gardes suisses, hiératisme du dignitaire japonais se faisant *hara-kiri*, élégance classique de la joueuse de golf ou déchaînements collectifs organisés en temps de pogroms –, n'apparaît-elle pas comme une interrogation sur la manière dont les hommes *dansent* leurs symboles, leurs affects et leurs croyances pour se transmettre, dans la longue durée, les formes culturelles de ces mouvements psychiques et corporels que Warburg nommait *Pathosformeln*, les « formules de pathos<sup>2</sup> » ? Faut-il s'étonner, dès lors, qu'un historien des « survivances de l'Antiquité » ait consacré tant d'attention à cette danse rituelle que les Indiens Hopi exécutent chaque année dans un extraordinaire corps à corps avec les venimeux serpents du désert<sup>3</sup> ?

L'intuition centrale, pour cette approche de l'art selon le point de vue des gestes humains, n'était pas de considérer la danse comme un art aussi important que l'architecture, la peinture ou la sculpture, ce qui va de soi. Mais plutôt de considérer les « beaux-arts » en général *comme* un certain rapport à la danse qu'exécutent les corps dans

2. *Id.*, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 130-133 et *passim*, ainsi que toute la section de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – aujourd'hui au Warburg Institute de Londres – consacrée, sous la cote DAC, à l'histoire culturelle des gestes. Sur la notion de *Pathosformel*, cf. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 191-362.

3. *Id.*, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* (1923), trad. S. Muller, P. Guiton et D. H. Bodart, Paris, Macula, 2003.

presque toutes les circonstances importantes de la vie. Cette idée, Warburg l'avait déjà rencontrée dans les écrits de Jacob Burckhardt<sup>4</sup> et, surtout, de Friedrich Nietzsche. Celui-ci n'avait-il pas commencé par déplorer la séparation « théorique » – c'est-à-dire, dans son esprit, abstraite et académique – des différents territoires artistiques ? « Nous sommes malheureusement accoutumés à jouir des arts dans l'isolement : absurdité des galeries de peinture et des salles de concert. Les *arts isolés* sont un triste travers moderne<sup>5</sup>. »

Pourquoi donc a-t-il fallu repenser notre modernité avec les Grecs dansants d'avant Platon ? Parce que nos propres académismes – tous nos isolements territoriaux quant à l'art et à la pensée, tout ce qui nous empêche de *passer outre* – ne sont qu'une lointaine digression ou digestion du platonisme. Parce que l'art du futur, selon Nietzsche, a un besoin urgent de « naissance de la tragédie », cet âge où les arts représentaient une question vitale, donc illimitée, cet âge « où les arts se développaient encore sans que l'artiste trouve devant lui toutes faites des théories de l'art<sup>6</sup>. » Parce qu'alors la danse et la musique n'étaient pas isolées de ce que le philosophe appelle leurs « circonstances » anthropo-

4. J. Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860-1869), trad. H. Schmitt (1885) revue par R. Klein (1958), Paris, Le Livre de Poche, 1966, II, p. 289-397.

5. F. Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, trad. M. Haar et J.-L. Nancy, *Ceuvres philosophiques complètes, I-1*, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 169 (1 [45]).

6. *Ibid.*, p. 172 (1 [53]).

logiques, quand la sculpture et l'architecture elles-mêmes étaient pensées musicalement, chorégraphiquement<sup>7</sup>.

Si Nietzsche écrit, à la suite de Gottfried Semper, que « la fumée des bougies de carnaval est la vraie atmosphère de l'art<sup>8</sup> », s'il affirme son admiration pour les *phallika* – processions phalliques « avec chants et bouffons » – et les mascarades à l'égal des chœurs tragiques, c'est avant tout parce qu'il aime que les œuvres d'art ne soient pas en face des corps, comme ces objets pendus aux murs dans une galerie d'art et que l'on appelle piteusement des « pièces » ; parce qu'il voit dans les danses populaires ou tragiques la possibilité exemplaire de faire surgir des « images vivantes », comme il dit, en des situations où chaque corps réel puisse être tour à tour l'artiste, l'œuvre d'art, le spectateur et l'auditeur<sup>9</sup>.

Les réflexions de Nietzsche développées à l'époque de *La Naissance de la tragédie* s'organisent, en fait, comme un formidable *anachronisme*, un tour essentiel de sa pensée dans le temps, de sa pensée du temps. Or, c'est un anachronisme dont, me semble-t-il, nous avons besoin nous aussi, aujourd'hui où chaque artiste « trouve devant lui toutes faites les théories de l'art », et tout faits les modèles du devenir qu'on lui récite sous les slogans du « modernisme » et du « postmoder-

7. *Ibid.*, p. 172-173 (1 [54]). (Cf., sur ce point, l'ouvrage de J. Rykwert, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1996).

8. *Ibid.*, p. 164 (1 [21]).

9. *Ibid.*, p. 176-177 (1 [69-70]).

nisme ». Le déplacement nietzschéen est exemplaire en ceci qu'il ne se sait capable d'exiger le *futur* de l'art que dans la mesure où il convoque une *nouvelle mémoire* – une nouvelle philologie, une nouvelle archéologie – qui tourbillonne joyeusement autour de la question tragique. Cette mémoire n'est jamais nostalgique, jamais revendiquée sous l'espèce d'une renaissance de quelque âge d'or. Elle est, plus simplement, reconnue dans ses symptômes et dans ses *survivances*, là même où les hiérarchies académiques seront demeurées incapables de reconnaître l'authentique trajectoire des arts dionysiaques : et Nietzsche de citer, pêle-mêle, les processions de la Passion, les danseurs de la Saint-Guy ou de la Saint-Jean, les possédés, les danseurs de tarantelle, ainsi que cet élément populaire demeuré si vivace – à la différence de l'érudite et aristocratique tragédie française – dans le théâtre espagnol<sup>10</sup>.

\*

Sans doute danse-t-on pour être ensemble. Sans doute danser n'est isolable d'aucun moment humain. Même la mort se danse, non seulement dans la chorégraphie des vivants qui se lamentent, mais encore dans le fait que les plus beaux mouvements de la danse se trouvèrent, dans l'Antiquité, justement sculptés sur les parois des sarcophages. Et pourtant, il y a presque une année de cela,

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 166-167 (1 [33-34]), où Nietzsche fait référence à l'ouvrage de J. F. C. Hecker, *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlin, Enslin, 1832) et 178-179 (1 [76-81]).

un soir, à Séville, en voyant apparaître Israel Galván sur la scène de la Maestranza, j'ai eu l'impression souveraine de quelqu'un qui, devant son audience médusée – que ce fût en bonne ou en mauvaise part, émerveillée, scandalisée ou, tout simplement, privée de son jugement –, déplaçait magistralement toutes ces évidences<sup>11</sup>. Il dansait, seul. Ce n'est pas qu'il s'avancât devant d'autres moins virtuoses que lui pour faire un solo, non. Ce n'est pas simplement qu'il évoluait sans partenaires de danse. Il semblait, plutôt, *danser avec sa solitude*, comme si elle lui était, fondamentalement, une « solitude partenaire », c'est-à-dire une solitude complexe toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire<sup>12</sup>. Et, donc, il *dansait ses solitudes*, créant par là une multiplicité d'un genre nouveau.

La danse flamenco touche souvent le public occidental bourgeois – c'est-à-dire le public arrogant par excellence, qui ne connaît rien à cet art mais possède « toutes faites les théories de l'art » en général et les modèles de son devenir pour juger tout ce qui lui passe sous le nez – à travers le ballet, cette forme canonique du *danser ensemble*. Comme il y a eu de merveilleux ballets russes, il y a eu et il y a sans doute de magnifiques

---

11. I. Galván, *Arena*, Séville, Teatro de la Maestranza, 3 octobre 2004, sur une dramaturgie de Pedro G. Romero. J'ai pu revoir ce spectacle dans une version légèrement différente au x<sup>e</sup> Festival de Marseille, le 12 juillet 2005.

12. Cf. G. Didi-Huberman, « La solitude partenaire » (1992), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 23-27.