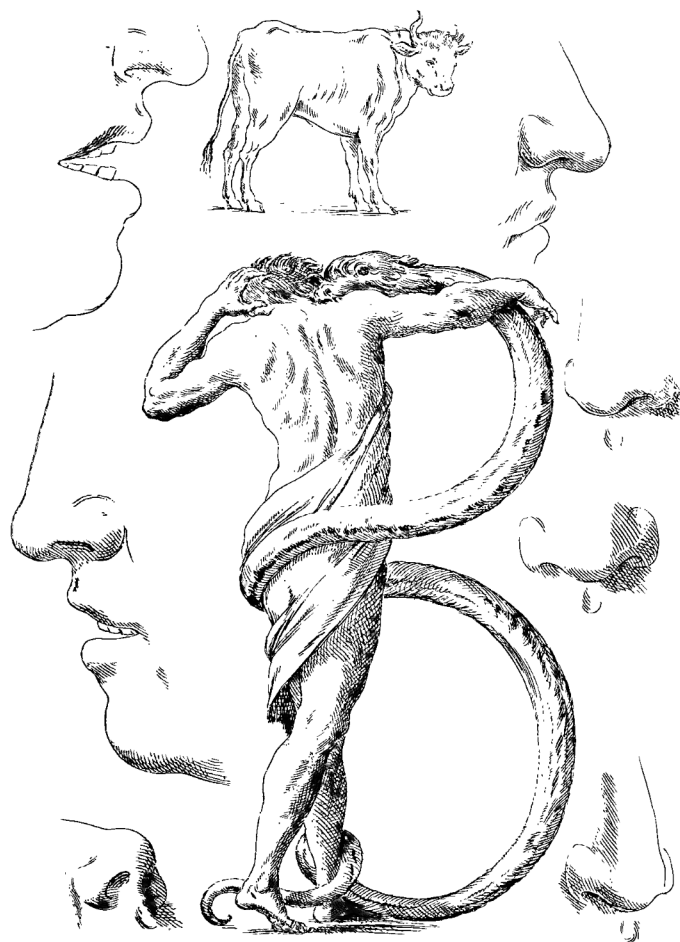


Déplier baroque
exposition
17.11 > 17.12.2022
au CN D





Déplier baroque

Exposition

17.11 > 17.12.22

du mardi au vendredi 10:00 > 19:00

le samedi 13:00 > 19:00 et chaque soir de représentation

Entrée libre

Vernissage

17.11

20:00

Entrée libre

Commissariat scientifique

Marina Nordera

Recherches documentaires, traitement et préparation des documents et archives

Stéphane Caroff, Claire Delcroix, Noémie Favre-Lamarine, Maïe-Manuelle Lucas, Juliette Riandey, Laurent Sebillotte, Françoise Vanhems

Réalisations vidéo et son, montages

Lisa Calvet, Stéphane Caroff, François Crépin, Maïe-Manuelle Lucas

Production et technique

Les équipes du CN D

Documents issus des fonds et collections

de la Médiathèque du CN D

Fonds association Cinémathèque de la danse, collection Robert Carlhian, donation Gilberte Courmand, fonds Films Pénélope, fonds Francine Lancelot, fonds Rudolf Nouriev-Douce François-Freitas, fonds François Raffinot, fonds Sylvie Skinazi, captations CN D.

Prêts à titre gracieux d'œuvres plastiques

Famille Pelassy et Air de Paris, Romainville

Studio Othoniel

ORLAN

Yves Chenot (photographe de l'œuvre d'ORLAN)

Clédât & Petitpierre

Madison Bycroft

Cette exposition a été conçue grâce à une collaboration

avec le Centre national des arts plastiques. Conseil scientifique : Juliette Pollet.



Marina Nordera

Introduction

Le perpétuel présent du Baroque – page 7

Bianca Maurmayr

Une danse qui est belle, entre mesure et détournement – page 13

Lucia Ruprecht

Réactiver la révérence – page 17

Bruno Trentini

L'effet baroque – page 21

Pénélope Dechaufour et Marine Roussillon

Plié renversé : le Baroque entre patrimoine et hybridation – page 25

Bibliographie générale – page 31

Liste des artistes et auteurs des œuvres et documents présentés – page 33

Spectacles et rencontres – page 34

B arroca A rtifice R épétition O mbre Q ueer U chronie E xotique

Au départ de la conception de cette exposition, il y a une contrainte en forme de jeu visant à diffracter l'imaginaire du baroque dans un large spectre de suggestions. Chaque figure multiplie ses signes à l'infini afin d'évincer toute tentative de définition articulée de ce que pourrait être Le Baroque, et inviter le spectateur à se perdre dans la nébuleuse de ses manifestations.

Le baroque se révèle dans ce qui est bigarré, bariolé, bizarre, biscornu, comme la perle « Barroca » de la supposée étymologie.

Il se dissimule dans l'Artifice, produit d'un processus artistique parsemé de contraintes et d'une technique rigoureusement élaborée.

Il se démultiplie dans toutes les variantes de l'impossible Répétition : restitution, reconstitution, reconstruction, recréation, *revival*, réactivation, *reenactment*...

La spirale qui s'enroule autour du vide organise sa cyclicité, avant même de dynamiser la structure et l'ornement des architectures et des corporéités.

Il se cache dans l'obscurité, l'obscurantisme, l'oubli, l'Ombre du Caravage, abîme de l'inconscient et productrice de lumière. Il s'amuse avec les métamorphoses et les subversions du corps, laboratoire politique et esthétique intemporel du *Queer*.

À l'aise tant dans l'utopie que dans l'Uchronie, il brouille l'espace-temps, il replie et déplie sans cesse les récits entrelacés de l'intrigue et de l'action, de la présentation et de la représentation, de la mémoire et de l'histoire.

Il apparaît souvent avec le visage de l'autre et le paysage d'un ailleurs - étrange, étranger, érotique, Exotique - y compris dans l'extase, l'exultation, l'exaltation, expériences de l'hors-de-soi.

Chacune des sept sections de l'exposition s'ouvre comme un cabinet de curiosités qui contient des objets, des documents, des témoignages, des vécus, pouvant être déjà archivés, en cours de fabrication ou à venir. Ces items se regroupent par grappes de mots, images, gestes, sons. Chacun permet d'accéder au passé par une faille qu'il ouvre dans le présent et de révéler ainsi l'enchâssement des temporalités qui relient l'expérience et les savoirs de ce que pourrait être le baroque en danse aujourd'hui.



Introduction

Le perpétuel présent du Baroque

Par Marina Nordera

Professeure en danse, université Côte-d'Azur

Celle qui a été appelée la « danse baroque » apparaît sur la scène chorégraphique en France entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, parallèlement à la « nouvelle danse française ». Les deux mouvements sont soutenus par des politiques culturelles qui élaborent des mesures concrètes d'accompagnement d'une part pour la valorisation du patrimoine et d'autre part pour une danse nouvelle. Au cours de cette période, dans un foisonnement d'expérimentation et de création, danseurs et chorégraphes transitent de l'une à l'autre pratique en les nourrissant réciproquement d'une curiosité intense pour la découverte de ce qui s'écarte de la culture de danse - principalement classique - qui les a forgés et dans laquelle ils ne souhaitent plus s'inscrire. Cette curiosité s'oriente vers des techniques du corps inexplorées, vers des dialogues fructueux avec les autres arts et d'autres cultures chorégraphiques, ainsi que vers les traces de la tradition et les archives historiques appartenant au patrimoine national.

Suite d'un goût étranger, mise en scène par la compagnie Ris et Dancieries en 1984, constitue une des pierres milliaires de la rencontre entre « danse baroque » et « nouvelle danse française ». Pièce collective conçue par François Raffinot, elle réunit autour de la sublime musique de Marin Marais les chorégraphes Dominique Bagouet, Andy De Groat, Robert Kovich (ces deux derniers formés de l'autre côté de l'Atlantique) et une troupe de danseuses et danseurs qui ont ensuite partagé leur carrière entre ces deux domaines. Pour la plupart d'entre eux, issus de la danse classique et de la danse moderne ou ayant traversé l'aventure post-moderne, les contaminations esthétiques sont porteuses d'avenir.

Imaginée quelques années plus tard au sein de la même compagnie, *Tempore et Mesura* est une autre production collective marquante de ces années. Cette pièce est le fruit d'un projet longuement mûri par Francine Lancelot, danseuse, ethnochoréologue, chorégraphe et pionnière de la redécouverte des sources de la *belle danse*, à qui le ministère de la Culture et de la Communication en 1980, Année du Patrimoine, avait octroyé un soutien pour la fondation de Ris et Dancieries, dans l'objectif d'étudier, promouvoir et valoriser les anciennes danses françaises. Construite à partir de recherches d'archives documentaires et d'enquêtes de terrain, nourrie par les compétences de spécialistes associés à la création - Andrea Francalanci pour la Renaissance italienne, Carles Mas et Ana Yepes pour la culture de danse espagnole, Sophie Rousseau pour la Renaissance française, impliquant seize danseurs et huit musiciens venant d'horizons différents, cette pièce se voulait comme une mise en scène de l'histoire de la danse en tant qu'art et pratique sociale entre xv^e et xviii^e siècle en Europe. Dans la note d'intention Lancelot écrit : « Tournant le dos à la reconstitution, le spectacle propose une sélection des trésors de notre patrimoine mis en relief par des éclairages délibérément différents et s'entremêlant. L'un privilégie des ossatures rythmiques archaïques, aussi remarquables par leur pérennité que par leurs surprenantes transformations stylistiques. Un autre donne à voir les batailles de territoire entre sociétés populaire et curiale. [...] Un troisième éclairage est dirigé sur la part de jeu avec brigues, masques et rituels. » La réception est mitigée pour ce spectacle non spectaculaire fait de « reconstruction, adaptation, créations contemporaines » (Laurence Louppe), défini par la presse comme une recherche appliquée imprégnée de didactisme, une fresque

historique, un livre vivant, un travail d'érudition où l'on observe la difficulté à se séparer d'une présupposée fidélité à l'archive. La problématique qui émerge de ces critiques peut se comprendre à la lumière de ce que Giorgio Agamben a écrit au sujet d'une société qui aurait perdu ses gestes, et qui, tout en cherchant à se les réapproprier, en enregistre la perte. La conscience de cette double dynamique entre perte et appropriation (réelle ou symbolique) qui ouvre une brèche à la création sera au cœur de la démarche de Lancelot et de celles et ceux qui ont inscrit leurs carrières dans la danse baroque au cours des décennies successives.

Ces deux pièces sont les foyers de chaînes de transmission non seulement de pratiques, de savoirs et de savoir-faire incorporés, mais surtout de visions et d'imaginaires qui cristallisent l'aventure de la danse baroque en France, dépositaire d'un passé dans lequel elle n'a jamais existé en tant que telle. Car au cours du XVII^e siècle en Europe personne n'a jamais utilisé l'expression « danse baroque » pour décrire les pratiques dansées au village ou à la ville, à la cour ou sur la scène. Certaines de ces pratiques, une minorité dont les sources ont transmis les traces, ont été reconnues comme faisant partie de la *belle danse* ou de la *danse noble* ; d'autres, la majorité, qui ont produit bien moins de traces, ont animé les rituels collectifs et les loisirs de communautés entières, mais leur structure et leur forme sont perdues aujourd'hui. La danse baroque a été, est et reste une invention, une invention nécessaire, comme l'affirme à juste titre Chantal Lapeyre, qui écrit à propos de la « danse baroque contemporaine » de Marie-Geneviève Massé sur laquelle elle approfondit son analyse : « Pure hypothèse, cette danse engendre inéluctablement des fictions, s'invente, se réinvente, évolue et se métamorphose à travers des processus fictionnels, comme seuls recours face aux vides du temps, aux impasses de la recherche, et aux trous dans le savoir. »

Comme il y a eu à partir des années 1980 la saison de la « danse baroque », il y aurait aujourd'hui celle de la « danse baroque contemporaine », l'une et l'autre animées par la vitalité créatrice propre aux traditions inventées. Un florilège de catégories pourrait se déployer dans l'histoire de la danse en « baroque baroque », « baroque académique », « baroque classique », « baroque romantique », « baroque moderne », « baroque post-moderne », « baroque dé-constructionniste », « baroque conceptuel », « néobaroque », « antibaroque ». La production chorégraphique des derniers 40 ans (ou 400 ans ?) pourrait bien se ranger dans les différentes cases dessinées par la taxinomie de ces catégories, elles-mêmes inventées à l'image de la matière qu'elles cherchent à définir. Alors que la transmission de « cette chose-là » - l'ensemble des pratiques dansées du long XVII^e siècle - a été traversée par plusieurs générations de danseurs, maîtres à danser, maîtres de ballet, compositeurs de ballets, chorégraphes, pédagogues et théoriciens, nous nous étonnons encore de remarquer à quel point la lecture des sources est toujours ancrée dans son propre temps, que toutes ces opérations nécessitent d'être historicisées, et que notre opération d'historicisation est elle-même inexorablement prise dans son temps.

Francine Lancelot plonge dans les archives notées et les anime par l'interprétation et la création en puisant dans les savoirs incorporés de la transmission orale, notamment la danse traditionnelle, à la recherche de constantes structurelles, et de gestes perdus dans un contexte puis retrouvés dans un autre. François Raffinot s'imprègne d'écritures, de lectures, de musiques, d'images, qui lui permettent d'inventer un monde d'idées et d'imagination d'où la création peut jaillir. Marie-Geneviève Massé nourrit ses visions chorégraphiques de l'émotion musicale et d'une maîtrise savante de la richesse et de la finesse de variations que le vocabulaire de la *belle danse* met à sa disposition. Elle le fait sans hésiter à revenir sur ses pas, dans une démarche autoréflexive constante. Béatrice Massin, après avoir plongé dans les racines de la *belle danse*, forge des structures chorégraphiques qui lui permettent de poursuivre une quête du mouvement résolument

inscrite dans l'actualité et fidèle à celle qu'elle nomme la rondeur temporelle et spatiale de l'esthétique baroque. Bruno Benne tire le fil du rapport à la tradition orale de la danse traditionnelle, puis de la transmission de la « danse baroque » par Lancelot - via Massé et Massin chez qui il a été interprète, ou via la collaboration avec Hubert Hazebroucq, qui à son tour a été formé par Christine Bayle - jusqu'aux expérimentations postmodernes et minimalistes de Lucinda Childs.

Autrement que par les œuvres et par les artistes, une autre généalogie s'invente dans la permanence de certains gestes représentatifs du long XVII^e siècle au cours duquel la fameuse danse baroque se déploie et qui donnent matière à trois approfondissements thématiques dans l'exposition : « En l'air », qui évoque la suspension et l'élévation, « La naissance de l'opposition », qui explore le mouvement des bras, et « La révérence », entre civilité et chorégraphie.

Gilles Deleuze reconnaît dans la pensée de Leibniz « une conception musculaire de la matière qui met du ressort partout ». Dans la terminologie technique de la *belle danse* le terme « mouvement » désigne la combinaison de *plier* et *élever*, unité minimale dynamique du corps dansant, activation du ressort qui, entre enfoncement et élévation, relie la terre au ciel en passant par les différentes gradations de la verticalité. Plis dans les plis du plier - dirait Deleuze - ces gradations sont les nuances qualitatives dont la *belle danse* s'empare pour moduler la pulsation rythmique et la mesure du temps.

L'opposition désigne dans le vocabulaire de la *belle danse* le mouvement des membres supérieurs qui souligne la contralatéralité de la marche par des ronds de poignets et de coudes ainsi que par des épaulements qui caractérisent de manière si marquante cette danse. Les bras s'émancipent progressivement de leurs fonctionnalités - tenir la main du partenaire et accomplir les gestes de la bienséance, porter et montrer les attributs symboliques du personnage, jouer un instrument, notamment le violon pochette des maîtres à danser - pour devenir purs ornements, collaborateurs dans la gestion du poids et dans l'organisation posturale en spirale du corps qui évolue en formes et figures dans l'espace. Pierre Rameau en 1725 conçoit : « Les bras qui accompagnent bien le corps en dansant comme la bordure faite à un Tableau [...] ainsi quelque bien qu'un Danseur fasse les pas, s'il n'a point les bras doux et gracieux, sa danse ne paraîtra pas animée, et par conséquent sera le même effet que le Tableau hors de la bordure. »

La révérence, constituée par une série de mouvements qui organisent la posture et offrent un support aux gesticulations de la rhétorique et des bonnes manières, est en premier lieu un geste qui régule les relations sociales. Ce geste de la révérence, consubstantiel à la danse noble au cours du XVI^e siècle, devient progressivement une véritable unité chorégraphique, un pas qui comporte des variations selon le rythme dans lequel il est exécuté ou selon la position où il se trouve dans la composition (Fabritio Caroso, 1600). Comme le démontre Mickaël Bouffard dans sa « Courte histoire performée de la révérence et de la danse en prose » présentée dans le cadre de l'exposition, les traités de danse décrivent la révérence dans ses déclinaisons multiples, variantes adoptables dans des occasions différentes selon le statut et le genre (François De Lauze, 1623) d'une pratique sociale et théâtrale qui sous Louis XIII a atteint « le plus haut degré de perfection » (comme le montre *Le Ballet de la Merlaison*, créé par Christine Bayle).

La révérence s'installe ainsi dans l'imaginaire de cette époque de manière transhistorique. Le danseur moderniste Alexandre Sakharoff la met en scène en 1919 en conclusion de sa *Pavane royale* où il incarne la figure de Louis XIV. Selon Lucia Ruprecht (voir son article dans ce livret) ce geste est un *reenactment* plutôt qu'une reconstruction d'une conduite baroque, une forme de « double langage » gestuel ayant donné la surprenante impression au public d'être non seulement exécutée par le roi, mais aussi *devant* le roi. Ruprecht

caractérise comme *queer* cette interprétation de Sakharoff de la figure du souverain qui réunit en une seule personne celui qui soumet et ceux qui lui sont soumis.

Que signifierait aujourd'hui la soumission au souverain ? Comment se tenir debout, puis faire une révérence, dans un monde qui perd sans cesse son équilibre, qui « fait avec » l'instabilité, qui réajuste ses postures et ses réactions au fil des apparents imprévus du présent ? Dans cette perspective la performance *1664* d'Hortense Belhôte, dont la captation sera incluse dans l'exposition, explore une série d'événements qui ont eu lieu au cours de cette année 1664 qui « signent un renversement de perspective tant esthétique que politique, de la réjouissance débridée aux divertissements du pouvoir, de la création ouverte à la mise en ordre des académies royales, de l'ivresse joyeuse à la dépendance ».

François Raffinot écrivait en exergue de son texte pour le programme de l'opéra bouffe *Platée* dont il a réalisé la mise en scène et la chorégraphie en 1989 : « Pour que les accents de cette œuvre nous touchent encore, il y faudra bien trouver quelques annonces particulières de l'état dans lequel nous sommes, faute de quoi elle sera langue morte. » Comment ce long XVII^e siècle que notre mémoire historique cristallise sous le signe des épidémies, des guerres, des tensions religieuses, des déplacements des frontières nationales, des luttes pour la souveraineté, de la naissance des États-nations, de la révolution industrielle, des circulations globales des hommes et de biens et de la colonisation résonne dans nos sensibilités, dans nos corps et dans nos consciences aujourd'hui ? Ces manifestations visibles du corps monarchique et les ambiguïtés symboliques qui les accompagnent résonnent étrangement dans nos vies, mises à l'épreuve par la surenchère de sollicitations qui réorganisent la relation entre l'intime et le public, et par les gesticulations qui agitent le spectre souverainiste. Ne serions-nous pas davantage réceptifs aujourd'hui au baroque du trouble et de la crise, qu'au baroque de la grâce, de l'élégance et du raffinement exquis qui nous a autrefois enchantés ?

La question du modèle curial et aristocratique est politiquement embarrassante déjà dans les années 1980. Comment ces jeunes citoyens et artistes qui s'inscrivaient franchement à gauche pouvaient-ils défendre la *belle danse* élaborée par les élites curiales sous le règne de Louis XIV ? Comment défendre une danse visant à assoir la domination et la reproduction sociale, alors qu'ils étaient engagés à promouvoir l'égalitarisme, la démocratie, la culture par le bas ? Une tension s'inscrivait alors entre la valorisation du patrimoine (du côté - révérent - de la conservation) et l'expérimentation de nouveaux langages (du côté - irrévérent - de l'innovation). Pénélope Dechaufour et Marine Roussillon se demandent comment se saisir aujourd'hui de la portée politique d'un tel faste royal exhibé dans l'excès de la posture, de la parure et de l'éclat de son rayonnement. Que faire d'un tel héritage ? Elles suggèrent que dans le portrait chorégraphique de Lou Cantor, réalisé par Mickaël Phelippeau en 2018, la « danse de puissance [...] déplacée sur un corps de femme » devient « le lieu d'une interrogation des filiations, des héritages, de ce qui fonde et incorpore une identité ». Selon ces auteures une autre réponse est offerte par Robyn Orlin dans sa pièce *Oh Louis !* de 2017 où la chorégraphe s'empare « du mythe du roi danseur pour le retourner, le renverser, dans un geste à la fois joyeux et subversif ».

La grandeur du Roi Soleil qui embarrassait la première génération de baroqueux a pourtant rayonné dans le monde entier. Bianca Maurmayr, montre comment, tant sur le plan esthétique qu'historiographique, la catégorie du baroque (y compris en danse) échappe à toute définition et suggère d'en détecter les traces dans les qualités multiples du corps dansant. Minutieux et grandiloquent, exquis et grinçant, rhétorique et déjanté, éternellement indécis dans le choix entre ordre et désordre, le corps baroque se découvre à bousculer la fixité de l'intérieur, à miner l'harmonie, à faire exploser la mesure, à tourner la règle en dérision, à faire feu de tout bois quand il s'agit d'invention, surtout

si on l'observe dans l'espace chorégraphique élargi de l'Europe et au-delà des contraintes imposées par les genres théâtraux. En effet, si le phénomène baroque dans les arts n'est certainement pas uniquement français, la *belle danse* s'est imposée hors de l'hexagone en tant que française à cause de la production, diffusion et circulation de traités et des danses gravées (dont les thèses de Marie Glon et de Dóra Kiss fournissent de précieuses investigations). La professionnalisation et la mobilité des danseurs et des maîtres à danser français a accompagné ces phénomènes. Du travail méticuleux sur les sources - la choréologie comme on la nommait dans les années 1980 - émanent une technique, un style, une relation au temps et à l'espace, l'indissolubilité de la relation avec la musique, la maîtrise du détail, le contrôle de l'énergie, l'organisation posturale, l'équilibre, la suspension, l'élévation, le saut. La matière de la danse baroque recèle une richesse inépuisable. Les solos masculins chorégraphiés par Francine Lancelot « à la manière de Pécour, mais un peu moins bien », comme elle aimait le dire et en rire, témoignent d'une complexité du travail du bas de jambe, de l'équilibre, de la maîtrise rythmique, de l'expansion dans l'espace qui représente un défi pour des danseurs expérimentés dans la technique classique, Rudolf Noureev inclus. La *belle danse* était une danse surtout masculine, pratiquée à la cour comme à l'armée, dont la *Gavotte* de Fernand Bousquet filmée par Lancelot au cours de ses enquêtes ethnographiques est selon elle un témoignage encore vivant au siècle dernier. Ce n'est qu'au cours du XVIII^e siècle avancé que s'opère le changement de paradigme qui caractérise la pratique de la danse comme féminine.

Dans l'exposition, un hommage est rendu à une figure féminine marquante qui a contribué à cette transformation. La trajectoire de Marie Madeleine Guimard (qui a été l'une des habitantes illustres de Pantin) est paradigmatique de la parabole de la danse baroque au théâtre. L'espace qui lui est consacré dans le Foyer des danseurs restitue une scène intime et domestique imaginée par Edmond de Goncourt dans la biographie de la danseuse qu'il signe : réduite à la pauvreté dans les dernières années de sa vie après une existence marquée par l'ascension sociale et par les fastes de la notoriété, la Guimard, dans son salon, en dansant avec ses doigts dans un théâtre en miniature (ici reconstitué par l'imagination d'Ézéquier Garcia-Romeu) réactive ses propres danses et celles des danseuses qui l'ont précédée ou lui ont succédé. Ce travail de mémoire individuel traverse un répertoire et constitue un « matrimoine » des danses théâtrales féminines en les consignnant désormais à la mémoire collective.

Les œuvres d'artistes contemporains qui ponctuent l'exposition ont été choisies pour faire signe à un ou plusieurs phénomènes du baroque. Elles invitent à « détourner des images du sens commun ou le paysage de sa banalité paresseuse et de les ouvrir à l'intuition de relations inconnues avec le monde » (Jean Duvignaud, 1997). Le détournement permet ainsi de dé-focaliser certaines idées reçues et de déjouer certaines habitudes du regard. La sculpture-fontaine *La Bourrée d'Achille* en perles de verre, que Jean-Michel Othoniel a conçue pour les jardins de Versailles à partir de signes et des figures qui composent la danse homonyme transcrite en notation Beauchamp-Feuillet, évoque le vaste phénomène des danses gravées dans un de ses usages possibles, sans doute non prévu lorsque ces traces ont été « couchées sur le papier » au XVIII^e siècle. La *Robe de plis sans corps*, *Super White* et le *Strip-Tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* d'ORLAN, qui, de pli en pli, active le désir d'un corps qu'il soit absent ou nu, ainsi que la *Créature* de Bruno Pellassy, qui flotte inerte selon les courants du fluide dans lequel elle est immergée, déclenchent ce que Bruno Trentini définit l'« effet baroque » dans son texte inclus dans ce livret d'exposition. Ici « les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur et *ce n'est pas par simple souci de décoration*, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur » (Gilles Deleuze). Le plateau de Patrick Neu, imprégné d'envols angéliques et organiques,

fait fourmiller les mains des spectateurs qui voudraient s'en servir. Les perruques démesurées avec lesquelles Clédat et Petipierre ont habillé Barbie et Ken, protagonistes de l'exploration sensible de la *carte du Tendre*, sont un hymne grinçant à l'artifice du paraître, ou plutôt à l'artifice qui orne l'artificiel. La galerie de portraits de la série *Inherent vice* de Madison Bycroft célèbre la puissance de la composition et de la décomposition de l'assise canonique du corps portraituré d'Ancien Régime. Les maquettes dessinées par Sylvie Skinazi pour les costumes de *Platée* de Jean-Philippe Rameau citée plus haut, comme celles imaginées pour *Phaëton* de Jean-Baptiste Lully mis en scène par Karine Saporta en 1993, mettent en mouvement des corps métamorphosés par la vitalité des gestes, dans une redondance de formes, de couleurs et de matériaux. La maquette du costume de la grenouille Platée concentre en une seule image plusieurs éléments que cette exposition a voulu déplier : l'instabilité de la posture, la disproportion des membres qui repoussent les limites du cadre, l'ornement spiralé qui devient structure dans les coiffes démesurées, le torse « garni d'une toile tendue diversifiée par des plis, comme un derme à vif » ou « comme un lac ondoyant plein de poissons » (Gilles Deleuze), le monde animal observé tant dans son étrangeté que dans son anthropomorphisme comme dans un cabinet de curiosités, la grâce artificielle des fleurs, le trouble dans le genre. C'est finalement la cohérence esthétique de l'assemblage de tous ces éléments disparates dans un corps support d'allégorie qui étonne, comme dans les corps-figures qui peuplaient la scène des ballets de cour et des ballets burlesques et qui révélaient leur puissance dans l'effectuation du symbole.

Le livret programme de *Platée* de 1986 s'ouvre sur une citation tirée de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant (1790) : « Le goût anglais dans l'art des jardins, ou le goût baroque pour les meubles, poussent la liberté de l'imagination jusqu'à se rapprocher du grotesque, et c'est dans cet affranchissement de toute contrainte par la règle, précisément, que se présente ainsi l'occasion où le goût peut montrer sa plus grande perfection dans les conceptions de l'imagination. » Comment conjuguer grotesque et formalisme qui travaillent l'art baroque de la danse depuis plus de quatre siècles ?

Pour donner libre cours à ces tendances multiples, nous avons dans l'exposition reconstitué un cabinet des curiosités sans objets. Il est constitué d'une nébuleuse de fragments visant à diffracter les manifestations du baroque dans un large spectre de suggestions de voix et d'images. Nous avons proposé un entretien court impromptu et en forme de jeu à une trentaine de personnes qui ont traversé d'une manière ou d'une autre l'aventure de la danse baroque. La contrainte et la rapidité de l'exercice ont produit une intensité d'attention et une fraîcheur de réponses qui ont permis de rendre compte de la vitalité de l'imaginaire du baroque aujourd'hui.

Dans la conception générale de l'exposition des lignes directrices - qui le plus souvent, vu le sujet, sont des courbes (ou des inflexions) - s'entrelacent. Le sens de la visite n'est pas indiqué car il n'existe pas. La circulation fluide et indéterminée entre les espaces invite à une déambulation en spirale qui revient sur les mêmes chemins tout en renouvelant l'activation de l'« effet baroque » et permettra à chacune et à chacun de bénéficier de la liberté de contourner, retourner, détourner les objets, puis de plier, déplier, replier les figures qui peuplent son imaginaire incarné du baroque.

Une danse qui est belle, entre mesure et détournement ¹

Bianca Maurmayr

Maîtresse de conférences en danse, université de Lille

Abracadabrant, illusoire, sensuel ; bizarre, excessif, saugrenu ; fantasque, burlesque, dramatique ; déréglé, voire torsadé, hélicoïdal et instable ; ce sont autant de termes qui décrivent et qualifient ce grand fourre-tout qu'est « le Baroque ». Et encore : bigarré, excentrique, démesuré, redondant, émouvant, subjectif, pathétique, décadent, falsifié ; la liste est vertigineuse et pourrait continuer. Toute tentative de définition de cette catégorie semble nécessairement passer par la multiplication, comme si la prolifération d'ornements qui la caractérise en affectait l'objet-même. Par ailleurs, ce débordement advient au moment où l'on se déplace dans l'espace, géographique ou disciplinaire : tarabiscoté et maniéré pour les classiques français (1580-1636), lié à la Contre-Réforme (1545-1550) pour les adeptes de l'Église romaine, historiquement déterminé entre Monteverdi (1567-1643) et Bach (1685-1750) pour les musicologues allemands, « le Baroque » change et se transforme, s'intensifiant dans le pluriel qui lui est assigné.

D'autre part, bien que le terme « baroque » fonde dès 1563 sa raison d'être sur le qualificatif d'une perle imparfaite (*barrueca*), il a été plié en fonction des significations pernicieuses et minoratives que philosophes, linguistes et historiens lui ont données a posteriori. De la dénaturation à l'irrégularité et à la brisure, le baroque se voit attribuer dès le XVIII^e siècle et encore aujourd'hui des acceptions dévalorisantes, tout en étant arbitrairement opposé au « Classique » - pôle d'excellence et de perfection, promu par les académies et par l'art. Significative en ce sens est la juxtaposition de Jacob Burckhardt d'une catégorie « classique » idéalisée (la Renaissance) et d'une catégorie « baroque », qui annonce un retour à l'état sauvage (*verwilderte*) pour le XVII^e siècle.

La difficulté à déterminer les principes qui fondent le concept du « Baroque » indique en creux l'inutilité de l'effort de le circonscrire à une catégorie ontologique : « le Baroque » ne devrait être ni réduit aux formes qui lui sont léguées, ni essentialisé pour être perçu sous un angle d'infériorité par rapport à la norme classique. Les figures de l'ellipse aux deux foyers et de la constellation, qui procèdent d'une dynamique de relation dialectique, viennent en aide. La première, promue par Eugenio d'Ors (1935), permet de visualiser le système esthétique du Baroque comme un ensemble de coexistences, entre naturalisme et fantaisie, imitation et dénaturation, perspective et anamorphose ; ces termes ne sont plus antinomiques mais cohabitent et ne peuvent se défaire l'un de l'autre. Quant à la constellation, tirée des écrits de Walter Benjamin (1936, 1985), elle permet de donner de la valeur à chaque fragment qui constitue la pensée baroque, dans une relation complexe d'associations, convergences et dissonances, sans pour autant prétendre dominer conceptuellement la matière.

« Le Baroque » n'existant pas a priori et ne pouvant être réduit à une catégorie immuable, nous pouvons chercher les éléments contingents qui rendent un objet ou une pratique artistique baroques. Qu'est-ce que la « danse baroque » ? Qu'en est-il de sa forme et de sa réception esthétique ? Malgré leur caractère rhétorique, ce sont des questions que la chercheuse italo-américaine Barbara Sparti (1996) s'est plusieurs fois posées, afin d'interroger les critères qui ont déterminé l'identité de cette danse au sein de cultures nationales variées. Produit culturel de la France du XVII^e siècle, la danse (ensuite dite) baroque aurait rayonné dans toute l'Europe du XVIII^e, à l'image du Roi Soleil qui l'avait

propulsée. Pourtant, cette équivalence entre danse baroque et absolutisme à la française ne nous vient pas de la France elle-même - le terme « baroque » n'étant guère utilisé par les acteurs de la pratique dansée du XVII^e - mais plutôt des premiers historiens de la danse anglo-saxons et allemands qui, dans les années 1960, ont étendu la catégorie esthétique du Baroque des arts plastiques à tout autre forme artistique de l'époque. Ainsi, à la Renaissance des Tudor succède le Baroque des Stuart et des artistes tels que Godfrey Kneller ou John Bushnell, contemporains de la vague baroque de la danse française. Pourtant, citant Christine Bayle (1996), « devient-on "baroque" à force de pratiquer des ronds-du-coude et des pas graves ? ».

À l'instar de Sparti, des chercheurs-artistes d'envergure tels Mary Skeaping, Jean-Claude Malgoire, Catherine Massip et les Arts Florissants, Francine Lancelot, François Raffinot ou Dene Barnett ont retracé les expressions historiquement fondées qui décrivent cette danse ; c'est ainsi que l'expression *belle danse* a réémergé et est entrée dans le langage de la recherche. Construite sur le modèle courant de « bel esprit », « bel air » ou « beau langage », elle apparaît en 1641 dans *La Manière de composer et faire réussir les Ballets* du danseur et maître à danser Nicolas de Saint-Hubert et désigne au premier abord une pratique corporelle jugée à partir de sa conformité aux usages de la société de cour. Elle est plus précisément définie en 1668 par Michel de Pure (*Idée des spectacles*), comme l'apanage du bon danseur, noble ou roturier, amateur ou professionnel, qui l'exerce avec finesse, puis par le lexicographe Antoine Furetière (*Dictionnaire*, 1694) comme un exercice corporel pour les « honnêtes gens », fait « modestement & terre à terre ». Ces définitions, qui tendent à borner l'objet de la *belle danse* au milieu socioculturel de la cour et à l'Académie Royale de Danse - infrastructure pédagogique et d'autorité, fondée par décret royal en 1661, qui l'élabore -, peuvent avoir provoqué un blocage épistémologique : les chercheurs ont ainsi été indirectement incités à étudier le corps et les mouvements dont émanent l'élégance, la noblesse et la propreté des comportements. Toutefois, l'esprit, la bizarrerie et les choses naturellement incompatibles sont possibles en *belle danse*, et plus particulièrement dans le ballet (Claude-François Ménestrier, 1658). Comme le souligne Françoise Dartois-Lapeyre (2010), la *belle danse* jongle entre une danse normée à la cour et une danse théâtrale émouvante qui répond aux principes-clés du « baroque » tels qu'exposés par Jean Rousset dans *La Littérature de l'âge baroque en France* (1954) : la mobilité, l'instabilité, la métamorphose, l'ostentation du décor. Eugénia Roucher (2001) aussi différencie les usages de la *belle danse* selon le lieu contextuel dans lequel elle se donne et parle de « classicisme français » au bal et d'« univers baroque » au ballet. Ce même univers guilloché et brodé autour d'un axe, ou « chemin », afin de créer des figures symétriques, est retracé par Nathalie Lecomte (2014) dans les danses gravées en notation Beauchamps-Feuillet. Enfin, Marie Glon (2014) remarque que la corporéité qui surgit des sources n'est pas exclusivement faite de grâce mais aussi de force et de gain, le corps prêt à sauter, cabrioler ou tourner. À l'instar de l'ellipse citée plus haut, la *belle danse* serait alors tiraillée entre mesure et contenance « classiques », d'une part, et débordement et enchantement « baroques », de l'autre.

Pour répondre à l'appel de Marie Glon de rechercher la tension dialectique à même le corps de la *belle danse*, analysons les sources normatives qui décrivent son organisation gravitaire⁵. Si les exemples sont multiples, nous nous arrêterons ici sur la possibilité du corps baroque de s'organiser autour de la rotation externe et interne des articulations. Redressé et nonchalant, le corps baroque manifeste sa distinction morale et sociale par une tonicité ferme sans raideur, la cage thoracique sobrement en avant grâce à une légère rotation externe des épaules. La stabilité même du corps est garantie par la rotation en-dehors de l'articulation coxo-fémorale, qui porte les pointes des pieds à s'ouvrir vers les deux diagonales avant du corps, dans une première position : le rapport est géométrique, puisqu'il s'agit d'une ouverture symétrique, idéalement à 90°, adaptée à la corporéité du danseur. La géométrisation de l'espace dicte aussi le changement

des positions, au nombre de cinq : les pieds s'éloignent ou s'approchent suivant une « distance mesurée » et « uniforme » représentée par la longueur du pied, et respectent une kinesphère restreinte proche de l'axe gravitaire du danseur. Aux cinq positions en-dehors, « bonnes », correspondent cinq « fausses » positions, aussi définies comme « mauvaises » et « difformes », obtenues en sautant ou en tortillant les pieds sur les pointes ou sur les talons vers l'intérieur, voire par une rotation en dedans. Les qualificatifs ne sont pas anodins et indiquent bien une altération et un renversement, perçus comme impropres par rapport à la « bonne » norme de l'en-dehors. Tout le corps en est affecté et résulte en un pantin désarticulé : l'équilibre antéropostérieur est déstabilisé, les genoux se fléchissent, le poids s'affaisse vers le sol, le haut du corps se courbe, les épaules tombent vers l'intérieur. De cette contrefaçon découle une attitude en tout adaptée à la corporéité théâtrale, et plus particulièrement au corps paysan, comique et de caractère, qui est là pour parodier la norme.

Ainsi, le corps de la *belle danse* est certes caractérisé par la proportion géométrique et la mesure, par l'harmonie et la relation des différentes parties du corps (d'une position à l'autre mais aussi entre membres supérieurs et inférieurs), par le rapport à l'espace qui allie aplomb vertical et déplacement horizontal ou par le volume kinesphérique d'action qui lui est attribué. Toutefois, il n'y est pas soumis : il peut dépasser la norme, simulant et expérimentant la reconfiguration et le détournement que les sources mêmes nous suggèrent. Comme l'écrit Dóra Kiss (2016) : « En belle danse, non seulement il existe une exception pour chaque règle, mais très souvent les créations chorégraphiques les excèdent à des fins signifiantes. Quoi de plus expressif que l'irrégularité, que la turbulence d'une improvisation, ou que les excès fugitifs d'un artiste qui se dérobe soudain aux habitudes, lorsqu'une norme existe par ailleurs ? »

La réinvention est donc offerte au corps du XVIII^e siècle. Sa ré-appréhension aujourd'hui par le travail en « danse baroque » de, entre autres⁶, Marie-Geneviève Massé, Béatrice Massin⁴, Ana Yepes, Pierre-François Dollé, Hubert Hazebroucq, Irène Ginger et Monique Duchesne Fonfrède ; de sa rencontre avec les barres flexibles (Guillaume Jablonka), l'univers post-moderne (Bruno Benne) ou le monde culturellement et historiquement lointain du hip-hop et de la contreculture krump (Montalvo-Hervieu, Mourad Merzouki, Kader Attou ou Bintou Dembélé) ; ou encore de la performance multimédia (Eve Sussman) ouvrent la possibilité d'une redéfinition rhizomique du Baroque en danse, voire d'une constellation des possibles chorégraphiques. En définitive, *plusieurs* baroques existent et expérimentent de nouveaux gestes chorégraphiques tissés entre esthétique d'époque et sensibilité actuelle.

1 Pour une version approfondie de cet article voir Bianca Maurmayr (2016).

2 Les descriptions et citations suivantes sont tirées de Raoul-Auger Feuillet (1700) et Pierre Rameau (1725).

3 Cf. la page internet de la Fédération française des professionnels en danse ancienne (PRODA).

4 Béatrice Massin, Marie-Hélène Rebois, *La Danse baroque proposée par Béatrice Massin*, Chiloé Production, 2011, outil artistique et didactique, 180 minutes, DVD.

Réactiver la révérence

Lucia Ruprecht

Professeure en études en danse, Freie Universität Berlin

Traduit de l'anglais par Marina Nordera

En 1919, le danseur moderniste Alexandre Sakharoff crée *Pavane royale* sur la *Chanson Louis XIII and Pavane in the Style of Louis Couperin* de Fritz Kreisler. Paré d'un magnifique costume et d'une immense perruque, Sakharoff incarne Louis XIV. Le critique culturel Émile Vuillermoz décrit ainsi le spectacle, qui « a cristallisé tout le règne de Louis XIV » :

La synthèse est déjà réalisée dans le costume qui est, à lui seul, une symphonie visuelle d'une opulente polyphonie. Sa conception est d'une audace paradoxale. Cette stylisation du Roi Soleil est faite de motifs empruntés à vingt toiles de maîtres. Cette perruque géante, ces soies et ces velours bouffants, ces broderies d'or, ces franges, ces guirlandes de roses "contrepointées" avec un sens aigu du luxe et du faste, mais avec une pointe acérée d'ironie, forment un ensemble d'une éloquence irrésistible. Il y a là des mélanges et des oppositions de tons et de matières qui, en une minute, mettent au point bien des problèmes historiques. Et la danse achève la démonstration. L'entrée de ce personnage surchargé de symboles est absolument saisissante.

La tête haute, le torse cambré, les bras écartés et le jarret tendu, il sourit d'un air avantageux et tâte le parquet luisant des salons de Versailles d'un orteil à la fois hautain et dédaigneux. Il avance, pavosé de tous ses falbalas, comme une frégate qui entre en rade, toutes voiles dehors. Sa démarche est celle du paon. Il fait la roue, à sa façon, en virant sur les hanches, pour envoyer, à droite à gauche, de petits saluts protecteurs et des œillades assassines. Mais il ne perd pas de vue les exigences protocolaires de la mesure.

Il résume toute la vanité, toute la morgue, toute la fatuité d'un régime. Sur un retour à la tonique, après une coquetterie d'une seconde, il prend possession du sol avec un indicible orgueil. Son pied souverain écrase le parquet avec une sorte de jactance. Il étouffe sous sa semelle toutes les libertés d'un peuple. Tous ses gestes, toutes ses attitudes crient : « L'État, c'est moi ! »

Et puis, soudain, à travers le roi, on aperçoit ses courtisans. Ils sont là, attentifs, maniérés, précieux, recueillant au vol ses froncements de sourcils ou ses sourires. Leurs réactions sont d'une rapidité et d'une servilité paradoxales. En un éclair l'influx musical galvanise leur cheville ou leur poignet. Le moindre tressaillement du thème les fait sursauter.

Et toutes ces passions entrevues, esquissées, suggérées, se résolvent dans une immense révérence de cour, un plongeon prostré attestant l'abandon de toutes les indépendances et de toutes les fiertés et inscrivant dans les airs le graphique de la souplesse d'échine d'un haut personnage du Grand Siècle. C'est du Molière sans amertume, mais c'est bien la paraphrase la plus malicieuse qu'on ait jamais écrite sur le thème du « Saute, marquis ! » (Émile Vuillermoz, 1933, p. 65-67).



Se terminant par une révérence de cour, la *Pavane royale* inclut dans sa chorégraphie un appel au rituel des applaudissements. *Reenactment* plutôt que reconstruction d'une conduite baroque, cette révérence peut être considérée comme une forme de « double langage » gestuel. Faisant apparaître, selon la description de Vuillermoz, le courant qui galvanise les courtisans, la révérence finale semble avoir donné la surprenante impression d'être non seulement exécutée par le roi, mais aussi *devant* le roi.

Dans un documentaire filmé sur les Sakharoff, le danseur et maître de ballet Alberto Testa décrit le pas du danseur « comme si une époque entière s'inclinait devant le roi⁵ ». Vuillermoz accorde à Sakharoff la capacité d'évoquer, à travers sa gestuelle, les spectres de ses compagnons de scène imaginaires, faisant apparaître (y compris, nous le supposons, de façon transgenre) le corps invisible d'autres danseurs. L'« audace paradoxale » du costume de Sakharoff, sa « pointe acérée d'ironie », que Vuillermoz situe dans son éclectique contrepoint d'insignes royaux, tel un collage, revient au niveau de la chorégraphie dans ce qu'un critique suisse a appelé le dernier acte de déférence, « servile jusqu'à l'épuisement », du roi courtisan (et courtisane)⁶. L'écrivain allemand Rudolf von Delius, fervent admirateur de Sakharoff et de sa partenaire Clotilde, écrit en des termes similaires à propos des variantes antérieures de la *Pavane*, dans lesquelles le danseur n'incarnait pas encore le Roi Soleil :

Sakharoff est [...] intéressé par le Baroque, mais il ne cherche pas à représenter objectivement un protagoniste baroque spécifique. Il vit l'essence de cette époque de la manière la plus subjective, même ironique, et il utilise cette expérience pour créer une figure nettement grotesque. Il ne s'agit toutefois pas d'une caricature méprisante, mais d'un sens esthétique très raffiné qui met en valeur ce qui présente un intérêt artistique pour les grands esprits. Et puis Sakharoff interprète ce personnage grotesque, drolatique, pédant comme une poupée mécanique aux articulations de bois. L'homme résolument moderne porte une culture étrangère comme une parure. Il joue avec elle et la prend en même temps au sérieux d'un point de vue esthétique⁷.

Alors que d'autres critiques parlent eux aussi de l'« ironie sérieuse » et de l'« humour discret » du style de Sakharoff⁸, le danseur lui-même se laisse aller à une rêverie historiciste euphorique lorsqu'il commente une représentation de *Pavane* donnée en 1922 à Bruxelles, lors d'un bal dans le style Louis XIV organisé par l'ambassadeur de France :

À Bruxelles, l'ambassadeur français organisa un bal Louis XIV. [...] La cour de l'ambassade avait été transformée en un formidable salon et entièrement tapissée des Gobelins ! Toutes les têtes couronnées, tous les princes, entre autres le prince de Galles, et tous les invités étaient habillés avec les somptueux costumes du Grand Siècle. Et, quand je me suis avancé sur la scène, personnifiant Louis XIV, pour interpréter une de ces danses exquises du xviii^e siècle, j'ai eu (il n'y a que ce mot-là) un véritable vertige de beauté. L'ovation elle-même, qui a ponctué ma danse, n'a fait que prolonger cet instant savoureux pendant lequel, avec une jouissance subtile, j'avais fait un rêve extraordinaire et retrouvé la somptuosité, la délicatesse de toute une époque que nous aimons infiniment⁹.

Ce sentiment ainsi exprimé fait écho à la « supériorité souveraine », à l'« esprit », et au « grotesque » avec lesquels Sakharoff « maîtrise » – comme le prétend un critique – le caractère ambivalent et androgyne de ses spectacles¹⁰. Cela nous rappelle l'expression être « au placard dans sa forme souveraine, [...] comme dans l'appartement privé d'un monarque ou d'un potentat¹¹ ». Cela nous renvoie également au dandysme en tant que forme de

« noblesse auto-façonnée », obtenue à partir d'une transition sociale de la « richesse et de la naissance » au « style et à la pose » (Ellen Moers, 1960, p. 26 et p. 12). Pourtant, nous remarquons une contradiction, car les politiques progressistes en matière de genre côtoient ici les aspects réactionnaires d'une attitude qui fétichise le droit héréditaire de l'aristocratie, même lorsqu'elle démontre sa performativité.

S'inscrivant dans une « série de baroquismes dans la danse moderne et dans le ballet » (Mark Franko, 2007, p. 42), la *Pavane royale* de Sakharoff résonne avec ce que Mark Franko appelle « la majesté *drag* » du ballet de cour du xviii^e siècle. Franko parle d'un « burlesque conceptuel » qui a « infiltré » le corps dansant du roi, en particulier dans ses rôles moins conventionnels et en travesti, introduisant une ambivalence dans la représentation du pouvoir politique patriarcal et contribuant ainsi à « l'autocritique » de ce pouvoir (Mark Franko, 2015). Il suggère que les exhibitions du roi dans le ballet de cour peuvent être considérées comme burlesques en ce sens qu'elles « se distinguent par leur manque excessif (un manque sur le mode de l'excès) par rapport au modèle patriarcal et phallogocentrique du sexe, du genre et du pouvoir, dont ces spectacles sont censés consolider les catégories politiques à chaque représentation » (Mark Franko, 2003, p. 74). « Comment le roi, qui représente l'autorité patriarcale dans le corps politique, peut-il représenter l'ambiguïté sexuelle sur scène ? », demande Franko. Il considère que « la subjectivité réelle ou imaginaire du monarque, son corps physique et l'érotisme de son spectacle » sont des éléments cruciaux pour une analyse critique non seulement du « mythe de l'étalage du pouvoir absolu », qui prévaut dans les études sur le ballet de cour, mais aussi des « menus détails de l'existence politique qui lui donnent sa texture propre ». La transposition d'une telle forme de burlesque conceptuel à la performance du *camp* moderniste de Sakharoff dans *Pavane* pourrait expliquer pourquoi une pièce qui maintenait un haut degré d'ambiguïté pouvait en même temps être considérée comme la quintessence du siècle de Louis XIV par des critiques comme Vuillermoz. Si le *camp* a été qualifié de « descendant du baroque » et, en tant que tel, de « symptôme du modernisme » (Allan Pero, 2016, p. 29), ce qui a été perçu par certains critiques dans le spectacle de Sakharoff comme une ironie maîtrisant l'aspect *queer* de ses danses, cette même ironie contribuait à afficher l'aspect *queer* en réunissant en un seul interprète celui qui soumet et ceux qui lui sont soumis.

Présentation qui fusionnait le costume et le geste, déguisant, mais aussi modelant et exposant le corps avec beaucoup d'effet, *Pavane* dissimulait et révélait à la fois sa charge sexuelle et critique. Sa production performative du corps du roi peut être située dans une riche tradition d'écriture et de performance du « placard moderniste ». Pensons au compte rendu d'Eve Kosofsky Sedgwick (1990, p. 223) sur la « somptueuse production sans fin » de M. de Charlus de Proust, le protagoniste gay, pétillant et intrinsèquement théâtral d'*À la recherche du temps perdu*. Le secret de Polichinelle que la *Pavane* jouait à travers sa majesté *drag* réactualisée fonctionnait donc, pour l'initié, comme un « spectacle du placard », créant le « produit consommable ravissant » du danseur en tant que roi, tout en maintenant une distance avec le « placard différemment structuré » du danseur en tant que personne privée. Le fait que la *Pavane royale* ait été l'une des performances les plus statiques ou les plus posturales de Sakharoff a dû intensifier l'effet d'une exposition de soi souverainement calculée, traversée par un dévouement authentique et un véritable plaisir de la réactivation historique.

5 Stella Tinbergen, *Poeten des Tanzes: Die Sacharoffs*, Avista Film, 2014.

6 *Basler Nachrichten*, 5 novembre 1922, Deutsches Tanzarchiv Köln.

7 Rudolf von Delius (1913), p. 49

8 Anonyme (signé R.- L. P.), *Le Journal de Genève*, 24 mars 1924, Deutsches Tanzarchiv Köln.

9 René Jaubert, « Conversation avec les Sakharoffs », *La France de Nice*, 20 avril 1927, Deutsches Tanzarchiv Köln.

10 S. [signature], [anonyme], *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21 octobre 1927, Deutsches Tanzarchiv Köln.

11 Note de la traductrice : selon la définition de l'expression en langue anglaise « to be in the closet » qui signifie garder quelque chose secret, et en particulier le fait d'être homosexuel.

L'effet baroque

Bruno Trentini

*Maître de conférences en esthétique,
université de Lorraine*

Dire d'une œuvre d'art qu'elle est baroque peut avoir plusieurs significations. La signification première engage l'histoire de l'art et vise à décrire le style spécifique qui regroupait les œuvres des pays de l'Europe de l'Ouest d'une époque qui commence à la fin du XVI^e siècle et s'étend tout au long du XVII^e siècle. Rétrospectivement, l'histoire de l'art a vu dans ces œuvres quelque chose qui était en rupture avec le style classique qui s'imposait jusque-là. Cette rupture ne se manifestait pas vraiment par un refus du classique ou une remise en cause des normes tacites. Il est plus juste d'y voir de nombreux petits décalages qui, de proche en proche, ont tellement déplacé ce qui structurait le classique qu'il en perdait son assise. C'est ainsi que le baroque, au-delà du style d'une époque, est devenu apte à décrire des œuvres, indépendamment de leur ancrage historique et géographique, pour peu que ces œuvres présentent quelque chose de bizarre, de décalé, pour peu donc qu'elles décentrent et claudiquent. Voilà la deuxième signification. Cette acception purement stylistique du terme « baroque » est probablement devenue aujourd'hui plus courante que l'acception historique. On rappelle en général que le terme a d'abord été péjoratif - comme cela arrive souvent pour décrire les styles qui sont en rupture avec des habitudes établies, le terme « fauve » en étant l'exemple paradigmatique.

Il reste à se demander ce qui fait que le baroque a perdu sa dimension péjorative. Est-ce parce que l'histoire culturelle engendre avec le temps un regard moins habitué à l'équilibre symétrique et statique du classique, et donc moins sensible au décalage baroque et à ce qui claudique ? Est-ce à l'opposé parce que cette même histoire culturelle du regard a fait du déséquilibre une valeur positive et non plus négative ?

Le seul fait que certaines personnes aient envie de qualifier de « baroques » quelques œuvres argumente en faveur de l'idée selon laquelle le regard est encore sensible à de tels décalages baroques. Par rebond, cela permet ainsi de supposer qu'un certain déséquilibre dynamique peut à présent être perçu positivement. S'ouvre alors une nouvelle voie de réflexion : si l'on suppose que l'évolution de l'usage du terme « baroque » est liée à une histoire culturelle du regard, ne faudrait-il pas imaginer que le plaisir pris au baroque vient aussi du fait qu'on a appris à le reconnaître, qu'on a appris à identifier les traits du baroque ? Si oui, il faut considérer la possibilité que le baroque ait autrefois été plus qu'un style à identifier. Dans *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Gaston Bachelard fait une semblable supposition au sujet des images utilisées par les poètes. Il montre qu'il y a une différence à faire entre, d'un côté, des images au repos, des images déjà asséchées comme si elles étaient restées trop longtemps dans « l'herbier des poètes », et de l'autre côté des images vives, des images que l'on éprouve avant de les repérer. Et si, en suivant cette distinction de Bachelard, toutes les fleurs du baroque historiques étaient à présent sèches ? Et si, sans que l'on puisse s'en rendre compte, pris que nous sommes dans notre propre moment de l'histoire culturelle, le baroque avait encore une autre signification ? Cette troisième signification implicite qui sous-tend le terme « baroque » serait alors relative à une esthétique baroque. L'idée est alors de dire qu'il y a une dimension sensorielle et perceptuelle qui était éprouvée devant des œuvres baroques et qui n'est plus éprouvée aujourd'hui. En ce sens, et c'est souvent le cas en esthétique, si le terme « baroque » se rapporte grammaticalement à des œuvres, il viendrait en fait subrepticement qualifier l'expérience subjective qu'on faisait de ces œuvres. Au-delà d'une époque, au-delà d'un style, il y aurait alors un effet baroque.



C'est sur la voie d'un effet baroque, voie sans doute cahoteuse et donc d'autant plus baroque, que ce texte espère avancer.

La première balise du chemin est une question issue d'expérience de pensée : et si les contemporains de l'art baroque historique, au lieu de dire que l'œuvre manquait d'équilibre, avaient dit que l'œuvre leur faisait perdre leur équilibre ? En effet, de quel équilibre parle-t-on quand on parle d'équilibre en art ? Dire d'une œuvre qu'elle manque d'équilibre signifie rarement qu'on a peur qu'elle s'effondre ou qu'elle bascule réellement. Parler de l'équilibre d'une œuvre est donc déjà une métaphore. Il faut essayer de déplier et de raviver cette image : elle s'enracine très probablement dans la comparaison entre l'œuvre d'art et le vivant ; c'est donc à l'image de l'équilibre postural qu'on dit d'une œuvre, et des œuvres baroques en particulier, qu'elles sont légèrement déséquilibrées. Or, la comparaison entre l'œuvre et le vivant se nourrit très souvent de la confrontation entre l'œuvre et son public. Il y a une relation empathique particulière qui s'installe souvent entre l'œuvre et la personne qui en fait l'expérience. C'est en ce sens qu'il est tout à fait plausible de supposer que le baroque ne soit pas *déséquilibré*, mais *déséquilibrant*. De même, quelques philosophes, comme le jeune David Hume ou Emmanuel Kant, ont pu expliquer la relation entre le beau et l'harmonie en disant que ce n'est pas que l'objet beau est harmonieux, mais c'est que le sujet est dans un état d'harmonie devant l'objet qu'il trouve beau. Tout comme l'harmonie est l'effet du beau, le baroque aurait pour effet un étrange déséquilibre.

Dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, l'historien de l'art Heinrich Wölfflin décrivait le baroque par son décalage par rapport au classique. Il objectivait le baroque pour en cerner les principaux traits. Il mentionnait notamment, pour la peinture, la prédominance du pictural sur le linéaire, la multiplication des plans, le recours au hors-champ, à l'obscurité et aux compositions qui favorisent une forme ouverte au détriment d'une forme fermée. Ce faisant, il disséquait le baroque pour donner des outils afin de le repérer. Autant la démarche est cruciale pour l'histoire de l'art, autant il n'est pas certain qu'elle serve l'effet esthétique du baroque. En effet, qui apprend à repérer émusse sa capacité à éprouver. Pourtant, rien d'évident ne vient réunir les caractéristiques du baroque recensées par Wölfflin si ce n'est dans l'effet qu'elles peuvent produire à leur perception : le baroque résiste au premier regard et déstabilise. Si l'effet baroque ne s'épuisait pas, nul besoin de caractéristiques pour repérer du baroque : il aurait suffi de se demander si l'on éprouve ou non un certain déséquilibre.

C'est une semblable démarche introspective que ce texte propose au public d'adopter au cours de l'exposition : rencontrer l'effet baroque, c'est parfois accepter de porter moins attention aux singularités de l'œuvre qu'à soi, ou du moins c'est accepter que ces singularités impactent son expérience sans qu'on en prenne distinctement conscience. Idéalement, il ne faut pas chercher l'introspection, mais la laisser advenir par elle-même. L'œuvre *Robe sans corps* : sculpture de plis d'ORLAN est peut-être un bon point de départ pour cet exercice d'esthétique : après avoir vu son *Strip Tease*, où elle ôte un drapé semblable à celui exposé en sculpture, on est en droit de s'imaginer le corps d'ORLAN drapé de cette robe. Se l'imaginer c'est déjà éprouver la difficulté d'enfiler une robe qui n'est à l'évidence pas faite pour un corps, c'est aussi éprouver par empathie les 140 kg de cette robe inadaptée à toutes épaules et perdre toute stabilité avant de s'effondrer. Tenter de se représenter mentalement la structure de ses plis, c'est tourner avec ceux-là jusqu'à en perdre toute orientation. Autrement dit, se laisser aller à la découverte de cette étrange robe c'est éprouver, peut-être sans le savoir, l'effet baroque. Toutefois, l'œuvre d'ORLAN n'entend pas masquer la dimension un peu désagréable que cet effet pouvait autrefois avoir. En effet, s'il est vrai que, comme le titre l'indique, la robe n'a pas de corps, c'est avant tout pour rappeler que lorsque les femmes prennent l'habit, en l'occurrence la robe, et deviennent dès lors religieuses, elles renoncent à leur corps et

sont alors contraintes de conserver leur métaphorique blancheur - à l'image du pigment blanc de base dénommé dans l'industrie *super white*, qu'ORLAN a choisi pour cette robe après une longue hésitation¹¹.

Se laisser aller à l'introspection, c'est peut-être éprouver un effet sans comprendre le lien qu'il a avec l'œuvre, mais c'est là une démarche complémentaire de celle de saisir le sens en absence de tout effet. Il ne faut pas hésiter dans cette visée à tourner autour de la sculpture sans la perdre des yeux jusqu'à, à l'image des femmes recluses, sentir son corps achopper et échapper.

L'installation issue de la série *Les Créatures* de Bruno Pelassy entre particulièrement bien en écho avec la sculpture d'ORLAN : au drapé aussi rigide qu'une camisole d'ORLAN répond la légère soie vaporeuse de Pelassy qui, habit flottant sans corps pour l'habiter, déstabilise tout autant si on la suit du regard et laisse en bouche le même goût amer. En effet, cette tenue légère de soie ornée de perles et de dentelle a beau contraster avec l'habit de chasteté, elle n'en est pas moins ce qui reste une fois que le corps lâche sous les assauts de la maladie, notamment celle qui a emporté au tout début des années 2000, très jeune, l'artiste atteint du SIDA.

Ce n'est pas par hasard qu'une exposition sur le baroque présente deux œuvres contemporaines qui questionnent plus ou moins explicitement les effets sociétaux de mœurs qui ont mené à l'exclusion - en l'occurrence celle des femmes et des homosexuels. L'effet historique du baroque a aussi été religieux ; se saisir du baroque aujourd'hui c'est se permettre de ne pas éluder cet effet et de s'en saisir différemment. L'effet baroque déséquilibre ainsi, autant au niveau de la posture que des mentalités, quiconque injecte trop de valeur dans la stabilité.

Depuis ce point de vue, l'exposition *Déplier baroque* redonne vie au baroque. Les œuvres exposées ne répondent pas à l'exigence historique ; il ne s'agit pas d'y feuilleter un herbier baroque et de croire apprendre à voir comme étant frais ce qui a déjà séché. Il s'agit au contraire de laisser dans l'herbier de l'histoire les stratégies artistiques déjà consommées pour se confronter à de nouvelles stratégies efficaces forgées par des artistes qui veulent avant tout non pas refaire vivre l'art baroque, mais refaire vivre l'effet baroque. Autrement dit, le baroque n'y est pas muséifié, mais présenté vivant ; plus qu'une exposition, c'est une réactivation du baroque.

11 Le documentaire *ORLAN - « Trois robes sans corps »*, réalisé à l'occasion de l'exposition d'ORLAN *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares* à l'Abbaye de Maubuisson du 30 septembre 2009 au 8 mars 2010, montre l'artiste qui hésite entre différentes nuances de blanc pour sa robe. Le nom « super white » du pigment lui semble mieux correspondre « au concept » dit-elle que, par exemple, le blanc nommé « polaire » (la scène commence à la 17^e minute du documentaire et dure 3 minutes). Voir : <<https://www.youtube.com/watch?v=Jrrkqwek97g>>, page consultée le 27 septembre 2022.

Plié renversé : le Baroque entre patrimoine et hybridation

Pénélope Dechaufour et Marine Roussillon
Maîtresse de conférences en études théâtrales,
université Paul-Valéry Montpellier et Maîtresse
de conférences en littérature française à l'université
d'Artois



L'invention du « baroque » dans la seconde moitié du xx^e siècle (Maxime Cartron, 2021) s'est présentée à la fois comme un retour aux pratiques du passé (utilisation d'instruments d'époque, travail sur l'interprétation et l'ornementation en musique et en danse, sur la diction et la gestuelle au théâtre...) et comme un retournement du modèle classique en son envers (Rainer Zaiser, 2007). Ce double mouvement fait du *baroque* un lieu privilégié d'interrogation sur l'historicité des pratiques esthétiques et sur la pertinence pour le présent des œuvres du passé. « Parler de baroque consiste à inventer un passé » (Fabien Cavallé, 2019), mais à l'inventer pour le public d'aujourd'hui. La danse baroque est d'abord une « danse historique » : un patrimoine chorégraphique, objet d'une démarche de reconstitution à partir d'une tradition écrite. Sa promotion est cependant indissociable d'une démarche de création et d'une critique du ballet classique. Le développement des esthétiques néobarocues, dans les arts du spectacle comme en littérature, vise une forme de subversion fondée sur un geste d'hybridation qui brouille les pistes, interroge les identités et revendique des enjeux politiques.

1617. Le roi Louis XIII organise son premier ballet. Il y danse le rôle d'un démon du feu et fait parade de sa force, de son adresse et de sa puissance. La dernière entrée du ballet est construite autour de figures triangulaires : le corps du roi est à la fois au sommet, dominant les autres courtisans, et à la pointe, figurant l'agressivité de cette jeune cour masculine envers la reine mère, assise au centre et au premier rang du public. La danse revendique et menace. Elle préfigure l'assassinat du favori de la reine, Concini, et la prise de pouvoir du roi qui auront lieu quelques mois plus tard (Margaret MacGowan, 1963 ; Marie-Claude Canova-Green, 2010). Danse *baroque* : non seulement en raison de son ancrage historique dans les premières décennies du xvii^e siècle, ou de son esthétique qui multiplie les métamorphoses et exhibe la magnificence, mais aussi parce qu'elle est « la scène d'une lutte de pouvoir » (Mark Franko, 2005), parce que s'y incarne la théâtralité baroque du pouvoir (Louis Marin, 2005). La danse, comme le coup d'État qu'elle préfigure, conjugue une exhibition ostentatoire de force et de puissance avec l'ombre du secret, du complot et de la menace. Et si la danse devient, au fil du xvii^e siècle, une affaire de professionnels, elle n'en perd pas pour autant ce lien étroit avec la violence de la domination : les lettres patentes qui fondent l'Académie royale de danse ne manquent pas de rappeler combien la danse est un exercice essentiel à la formation des guerriers.

2000. Dans le film de Gérard Corbiau *Le roi danse*, la chorégraphe Béatrice Massin réinvente les mouvements du jeune Louis XIV dans son *Ballet de la nuit*. Vêtu en Soleil, il soumet par chacun de ses mouvements les nobles de sa cour, les anciens rebelles qui un par un s'abaissent devant lui. L'affirmation de souveraineté, la violence imposée par la danse, sont soulignées par la réaction des spectateurs, jusqu'au mot de Mazarin : « C'est un roi. » La danse, qui construit l'espace et les corps, y apparaît comme un exercice de domination politique.

Que faire d'un tel héritage ? Quelle place pour cette danse de puissance dans nos sociétés démocratiques et policées ? Quelle domination, quelle prise de pouvoir peut encore s'affirmer dans les retours de la danse baroque ? Le portrait chorégraphique de la fille de Béatrice Massin, Lou Cantor, réalisé par Mickaël Phelippeau en 2018, suggère une réponse¹². La « danse de puissance » y est déplacée sur un corps de femme, elle y devient le lieu d'une interrogation des filiations, des héritages, de ce qui fonde et incorpore une identité.

Ces questions sont au cœur du spectacle de Robyn Orlin, *Oh Louis ! We move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep* créé au Centre national de la danse contemporaine d'Angers en 2017, avec le danseur Benjamin Pech et le claveciniste Loris Barrucand. La chorégraphe s'y empare du mythe du roi danseur pour le retourner, le renverser, dans un geste à la fois joyeux et subversif. Au début du spectacle, Benjamin Pech en résume la fable : « Je n'ai pas compris pourquoi elle (Robyn Orlin) voulait que je sois Louis XIV qui revient d'Afrique après 300 ans, ayant perdu son passeport. » Louis XIV est un revenant, figure baroque s'il en est, et le spectacle met en scène un retour : retour du roi passé dans le présent, retour d'Afrique aussi, et par conséquent retour d'un autre passé, celui de la colonisation et de l'esclavage. Au fil du spectacle, les pôles opposés que constituent le roi et l'esclave, le corps admirable et le corps blessé, se mêlent progressivement, et le retour se fait retournement. Dans le passage du passé au présent, Louis a perdu son passeport : le roi esclavagiste se retourne en son autre, ce nouvel esclave qu'est l'immigré clandestin. À la fin du spectacle, le roi recueille en mer les corps des migrants et les porte sur son trône avant d'aller lui-même se noyer, dans une image carnavalesque de monde à l'envers.

Le corps admirable de l'ancien danseur étoile, qui incarne ici le roi, est un corps blessé. La danse tant admirée est une violence, figure de la violence de l'esclavage et de la colonisation. Les règles de la danse classique font écho à celles du Code noir : deux « codes » inventés par la monarchie louis-quatorzienne et dont nous sommes les héritiers, deux « classiques » qui demeurent d'actualité, deux structures de pouvoir qui brisent les corps. La projection sur un écran au fond de la scène d'une radiographie de la hanche de Benjamin Pech retourne son corps comme un gant pour en montrer l'intérieur, celui d'un corps brisé par la violence de la danse. Le corps de roi est un corps d'esclave, et l'image dévoile la violence au sein même de ce qui suscitait l'admiration. Le corps retourné se fait corps hybride. À la fin du spectacle, Benjamin-Louis apparaît dans un costume mêlant le wax et l'or d'une couverture de survie devenue manteau royal. Contre la danse classique, qui violente et occulte la violence, l'hybridation (néo)baroque dévoile la violence du pouvoir tout en incarnant peut-être le fantasme d'une possible réparation, en réunissant dans un même corps symbolique les corps violentés et le corps admirable.

Puissance, violence, renversement : le *krump* serait-il une danse baroque ? En proposant de chorégrapier *Les Indies galantes* de Rameau à partir des langages des danses de la rue – *hip-hop*, *vouging*, *flex*, *krump*... – Bintou Dembélé produit à son tour un objet hybride, questionnant les héritages et les identités. La création des *Indies galantes* à l'Opéra Bastille en 2019 se voulait un geste de commémoration d'un passé doublement valorisé : celui de l'Opéra de Paris, dont il s'agissait de célébrer l'anniversaire, et celui de la musique de Rameau, une œuvre patrimoniale associée aux origines de la musique nationale. Si *Les Indies galantes* relèvent de la musique baroque, au sens de musique ancienne, il s'agit aussi d'un « classique » : une œuvre canonique, constituée depuis sa redécouverte au début du XX^e siècle en emblème du « génie français » en musique. Dans le spectacle de 2019, la rencontre de gestes contemporains issus des marges et de la musique ancienne interroge le monument classique, le renverse, le métamorphose. Hybridation (néo)baroque : non pas tant en ce que ce spectacle monstre réactiverait les caractéristiques d'une esthétique baroque intemporelle, mais parce que le détour des danses urbaines défait le classicisme d'une œuvre intemporelle pour y dévoiler la violence d'une lutte de pouvoir.

Le défilé du prologue rend sensible la proximité entre les esthétiques hip-hop, la pratique du *vouging* et les ballets baroques : magnificence des costumes, poses ostentatoires, violence des corps qui tombent et se succèdent... L'image évoque les portraits d'anonymes réalisés par Kehinde Wiley, qui placent des corps de Noirs américains dans des portraits baroques de figures du pouvoir. Au fil du spectacle, la danse donne à voir une lutte : celle des danseuses et des danseurs venus des pratiques urbaines qui « prennent la Bastille », imposent leur place sur le plateau de l'Opéra, la visibilité de leurs corps et la légitimité de leurs gestes. Les conquêtes galantes célébrées par le livret de l'Opéra, conquêtes amoureuses qui sont autant de représentations des conquêtes coloniales françaises, entrent ainsi en dialogue, voire en confrontation, avec la conquête des danseuses et des danseurs, jusqu'à la scène finale : alors que les chœurs célèbrent la paix offerte aux « sauvages » par les aimables colons, les danseurs se lancent dans une *battle*, luttent, se redressent, jusqu'à envahir le plateau le poing levé. Ce qui se joue dans cette conquête de l'espace n'est pas tant une opposition – l'œuvre patrimoniale et impérialiste et l'institution qui la porte contre des pratiques marginales et contestataires – qu'une rencontre : rencontre de la musique et de la danse, rencontre des pratiques différentes dans un geste commun, et création d'une œuvre-monstre, hybride, qui tente de défaire les assignations et les identités. Le maître américain du *flex* Cal Hunt peut alors monter sur ses pointes et se faire danseur étoile.

Parmi la nébuleuse des manifestations du baroque sur les scènes contemporaines, les gestes artistiques afrodescendants et/ou conçus dans une perspective liée à la décolonisation des esprits, des imaginaires et des arts (Ngugi wa Thiong'o, 2011 [1986] ; Seloua Luste Boulbina, 2018 ; Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, 2018), puisent dans le patrimoine baroque et dans la force de ses grands principes esthétiques (hybridité, corporéité, discontinuité, étrangeté, excès...) pour interroger l'historicité du canon, mettre au jour les violences occultées et brouiller les identités (Marine Roussillon et Pénélope Dechaufour, 2022). Car l'histoire des spectacles baroques en Europe (mais aussi celle de la peinture et de la littérature de cette période) est aussi l'histoire de la construction de représentations stéréotypées de la figure de l'étranger dépeint comme le « sauvage » à civiliser (Sylvie Chalaye, 2018). Les fables empreintes d'un exotisme marqué n'ont fait que renforcer un processus de racisation de l'autre que seul le XXI^e siècle semble se proposer de déconstruire. Ainsi, c'est tout à la fois avec l'histoire et avec les formes artistiques du baroque que les artistes contemporains jouent aujourd'hui. Ils en diffractent l'imaginaire en en mobilisant les codes pour mieux parvenir à un renversement des regards. À rebours d'un usage identitaire du passé, qui conjuge idéalisation du « siècle classique » et revendication d'une continuité identitaire, les réappropriations contemporaines *queer* et postcoloniales du baroque mettent en lumière les démarches d'artistes qui convoquent le corps baroque pour donner à voir des failles, des écarts, créer des espaces de jeu avec les identités assignées, des espaces de liberté. Ce brouillage qui est au cœur du geste baroque explique sans doute que les mouvements afrofuturistes, œuvrant à de nouvelles mythologies, aient eu une esthétique proche des exubérances du baroque. Ce rapport à l'uchronie baroque est particulièrement visible aujourd'hui chez des plasticiens comme Kehinde Wiley, Yinka Shonibare ou encore Kara Walker, mais on peut penser également au succès de la récente série *La Chronique des Bridgerton*.

Par ces remises en question du pouvoir et ces interrogations sur les assignations identitaires, les gestes contemporains hybridés par le baroque se présentent comme des contestations face à la hiérarchie des formes d'expression artistique instituée. Ce renversement des regards passe d'abord par le fait d'occuper des espaces dont certains corps étaient jusqu'alors exclus. La création des *Indies galantes* a organisé la présence des danseuses et danseurs issus de diverses esthétiques hip-hop non seulement sur le plateau de l'Opéra de Paris, mais dans ses salles de répétition, et au cœur de l'institution, par un travail de formation et d'échange avec les chanteuses et chanteurs dont témoigne le film

de Philippe Béziat qui retrace cette expérience inédite. Le clip *Apeshit* que réalisent Beyoncé et Jay-Z¹³ dans les murs du Louvre à la même période montre lui aussi la conquête de l'espace glorieux du château-musée par des corps auparavant relégués au rang d'objets, et reconnus aujourd'hui dans le mouvement de cette conquête en tant que sujets créateurs.

L'histoire des cultures et des pratiques hip-hop en France est marquée par cette friction entre ce qui est instauré en tant que patrimoine et la part de déni dont ce même patrimoine fait finalement état quand on le décrypte. La période du baroque a produit un certain nombre de modèles vis-à-vis desquels les artistes semblent avoir à se positionner pour faire leur place. C'est ce qui explique des relations contemporaines parfois surprenantes. Qui penserait, en effet, que Gandhi Djuna – dit Gims –, qui s'est fait connaître en alliant son *flow* de rappeur à sa tessiture de ténor, est inspiré par Molière et notamment par *Le Bourgeois gentilhomme*? (Maître Gims, 2015). L'importance des représentations du pouvoir, de la réussite et de la force héritées de la période classique irriguent des pratiques spectaculaires et des esthétiques afro-contemporaines parmi les plus originales. On pense, par exemple, à la sapologie, un geste vestimentaire qui s'inspire entre autres des imaginaires de l'élégance bourgeoise et baroque. Après des siècles d'invisibilisation, ces esthétiques de la réappropriation recourent désormais à l'outrance des traits spécifiques de la supposée civilisation qu'on leur a longtemps refusée et dont elles font aujourd'hui un support de spectacle assumé. Le Grand Siècle est particulièrement présent dans les imaginaires afro-contemporains et afrodescendants. Au-delà des conséquences présentes de l'histoire, ce sont aussi des événements marquants pour l'histoire de l'Afrique qui expliquent cette présence. On sait, par exemple, que Louis XIV avait ouvert sa cour à plusieurs émissaires de la royauté africaine (Tidiane Diakité, 2013) comme le prince Aniaba qui était originaire d'un territoire sur la côte ouest-africaine, où Michael Jackson situera également son ascendance africaine des siècles plus tard.

Michael Jackson était aux prises avec son africanité et c'est l'histoire d'un monde postcolonial que l'on peut lire en filigrane de son œuvre. Inspiré des comédies-ballets, tout comme par les comédies musicales, « The King of pop » manifeste très tôt un attrait pour une magnificence – un espoir de sublimation du réel – dont son propre parcours narre la conquête. On le voit dès le travail graphique de l'album *Dangerous*. Cette fascination pour le Grand Siècle et pour ce qu'il déployait en termes de faste esthétique a été le support premier du spectacle imaginé par Rich et Tone Talauega en 2014 lors de la sortie posthume du morceau *Slave to the Rythm* à Los Angeles¹⁴. Apparaissant sous forme d'hologramme, Michael Jackson danse au milieu de dorures numériques reconstituant celles de Versailles. Si la forme est hybride et anachronique, elle témoigne d'une image latente s'étant imprégnée dans l'esprit des contemporains de l'artiste qui s'était confié sur sa fascination pour Louis XIV (Gonzague Saint Bris, 2010). En 2018, dans l'exposition au Grand Palais qui lui est consacrée, Raphaëlle Delaunay et Jacques Gamblin lui rendaient d'ailleurs un hommage baroque dans une vidéo chorégraphique qui confrontait les gestes iconiques de Jackson à la musique de Lully¹⁵. Michael Jackson avait aussi commandé à Kehinde Wiley un portrait de lui inspiré de celui qu'avait signé Rubens peignant Philippe II à cheval en 1628. Ce rapport aux figures du pouvoir n'est toutefois pas synonyme d'une aspiration à fusionner avec elles. Il doit plutôt se lire comme le symptôme d'une histoire qui ne passe pas dans les entrelacs mémoriels des récits qui sont désormais à revoir. Il s'agit de couper dans les représentations historiques, d'y insérer une autre image, pour décaler le point de vue et la charge narrative qu'elles portent en révélant ce qui était jusqu'alors resté caché.

Chez Michael Jackson, la danse est un combat métaphorique. C'est une philosophie de l'art que l'on retrouve dans beaucoup de gestes artistiques afrodescendants, que l'on pense au blues, au jazz ou aux multiples pratiques issues aujourd'hui du hip-hop à

l'instar du *krump* qui est central dans *Les Indes galantes* de Bintou Dembélé. À rebours des gestes de reconstitution très présents sur la scène contemporaine, les esthétiques de la réappropriation inventent par le biais du « marronnage¹⁶ », une posture créatrice que revendique une artiste comme Bintou Dembélé (Pénélope Dechaufour, 2014). Ce parcours douloureux entrepris aujourd'hui par notre société est marqué par une violence que les esthétiques baroques permettent de rendre saillante sans toutefois la livrer brutalement au spectateur. Le baroque est alors ce détour qui permet de déjouer les imaginaires (post)coloniaux en jouant avec des codes clairement reconnaissables. Car, en effet, sinon, pourquoi recréer aujourd'hui des ballets de la cour de Louis XIV? Quel intérêt y aurait-il à jouer Molière comme on pouvait le jouer au xviii^e siècle? Quels sont les enjeux – éthiques, politiques – des choix esthétiques résumés par la notion de « baroque »? La réponse se niche sans doute dans les interstices que permettent le « déplier baroque » qui s'amuse, comme cette exposition l'aura démontré, avec les métamorphoses et les subversions du corps dans l'esprit d'un laboratoire politique qui permet de penser le futur en réinventant le passé.

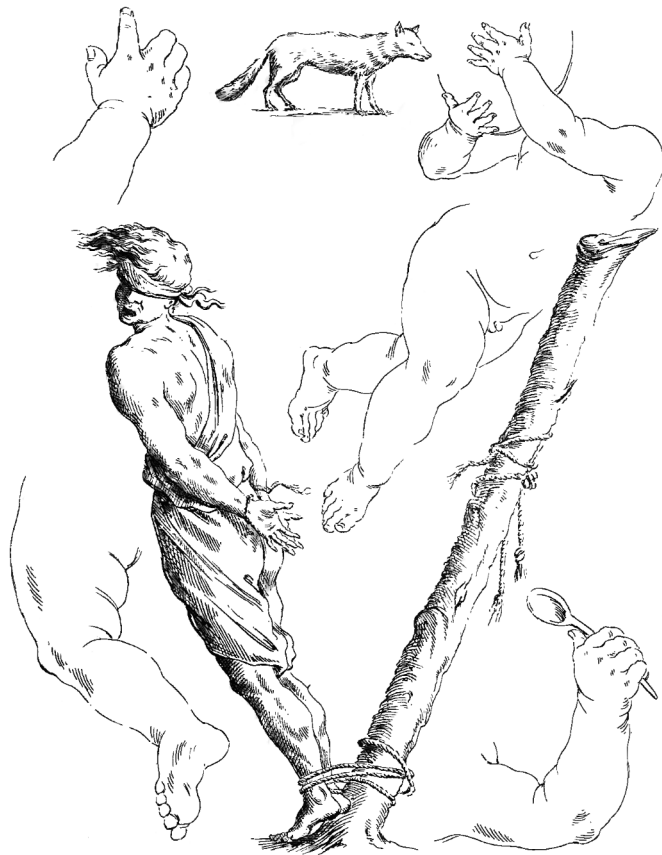
12 *Lou*, chorégraphie de Mickaël Phelippeau, Pôle culturel d'Alfortville, 2018.

13 Beyoncé et Jay-Z, *Apeshit*, composition de Beyoncé, Jay-Z, Pharrell Williams et Migos, album *Everything Is Love*, 2018. Le clip a été réalisé par Ricky Saiz : pour un point de vue critique sur le clip, lire Anne Lafont, 2018.

14 Voir : <https://www.vice.com/fr/article/69yp8v/michael-jackson-hologramme-billboard-music-awards>

15 Jacques Gamblin (réal.), *VIA !*, danse et chorégraphie de Raphaëlle Delaunay, 2018. Ce court-métrage est issu d'une commande émanant du Grand Palais de Paris en vue de l'exposition *Michael Jackson : On The Wall* présentée de novembre 2018 à février 2019.

16 Sur ce concept que l'on trouve également chez Édouard Glissant, voir Sylvie Chalaye, 2018 et Denetem Touam, 2016



Bibliographie générale

- Agamben Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Turin, Bollati Boringhieri, 1996.
- Bachelard Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- Bayle Christine, « La culture de la belle danse », *Marayaa*, n° 37-38, 1996, p. 81-90.
- Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1936], Paris, Flammarion, 1985.
- Bona Denetem Touam, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016.
- Burckhardt Jacob, *Le Cicéron, guide de l'art antique et moderne en Italie*, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1885-1892.
- Canova-Green Marie-Claude, *Ballets pour Louis XIII, danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2010.
- Cartron Maxime, *L'Invention du baroque*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Cavaillé Fabien, « Qu'avez-vous dit avec baroque ? » dans Céline Candiard et Julia Gros de Gasquet (dir.), *Scènes baroques d'aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019.
- Chalaye Sylvie, *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), 2018.
- Chalaye Sylvie, *Du Noir au Nègre. L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Cukierman Leila, Dambury Gerty et Vergès Françoise (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.
- D'Ors Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935.
- Dartois-Lapeyre Françoise, « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », dans Martin Roxane, Nordera Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Champion, 2010, pp. 173-190.
- De Pure Michel, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.
- Dechaufour Pénélope (dir.), « Afropéa. Un territoire culturel à inventer », *Africultures*, n° 99-100, 3-4, 2014.
- Dechaufour Pénélope et Roussillon Marine (coord.), *Baroque is burning !*, Revue *Thaître*, Chantier #6, mis en ligne le 7 janvier 2022 : <https://www.thaetre.com/2022/01/07/baroque-is-burning-sommaire/>
- Deleuze Gilles, *Le Plé. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de minuit, 1988.
- Diakité Tidiane, *Louis XIV et l'Afrique noire*, Paris, Arléa, 2013.
- Duvignaud Jean, B.-K. *Baroque et Kitsch. Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1997.
- Feuillet Raoul-Auger, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures, et signes démonstratifs*, Paris, chez l'Auteur, Michel Brunet, 1700.
- Franko Mark, « Majestic Drag. Monarchical Performativity and the King's Body Theatrical », *TDR The Drama Review*, 47, n° 2, 2003.
- Franko Mark, « The Baroque Body », dans Marion Kant (dir.) *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Franko Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, New York, Oxford University Press, [1993] 2015 ; trad. *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005.
- Furetière Antoine, *Le Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- Glon Marie, *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, Thèse de doctorat sous la direction de Georges Vigarello, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2014.
- Hume David, *Essai sur le sceptique*, P. Folliot (trad.), Saguenay, Université du Québec à Chicoutimi, 2007.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), Paris, Flammarion, « GF », 1995.
- Kiss Dóra, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 175-176.
- Kosofsky-Sedgwick Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Lafont Anne, « Quand les Carters se paient le Louvre », *AOC*, 25 juin 2018, <https://aoc.media/critique/2018/06/25/carters-se-paient-louvre/>
- Lapeyre Chantal, *Fictions nécessaires. Pour une danse baroque contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021
- Lecomte Nathalie, *Entre cours et jardin d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.
- Loupe Laurence, « Tempore et mesura », *Libération*, 24 et 25 septembre 1988, fonds Lancelot CND, II-C-4.
- Luste Boulbina Seloua, *Les Miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Paris, Presses du réel, 2018.

MacGowan Margaret, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, p. 108-109.

Maître Gims, *Maître Gims vise le soleil*, Paris, Fayard, 2015.

Marin Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.

Massin Béatrice, Rebois Marie-Hélène, *La Danse baroque proposée par Béatrice Massin*, Chiloé Production, 2011, outil artistique et didactique, 180 minutes, DVD.

Maurmayr Bianca, « De la “danse baroque” à la “belle danse” et retour : usages d’une catégorie », *Recherches en danse* [en ligne], 5, 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 2 septembre 2022, <http://journals.openedition.org/danse/1563>

Ménéstrier Claude-François, « Remarques pour la conduite des Ballets », dans *L'Autel de Lyon, consacré à Louis Auguste et placé dans le temple de sa gloire* [...], Lyon, Molin, 1658.

Moers Ellen, *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, New York, Viking Press, 1960.

Pero Allan, « A Fugue on Camp », *Modernism/Modernity*, 23, n° 1, 2016, p. 29.

Rameau Pierre, *Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différents pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*, Paris, Jean Villette, 1725.

Roucher-Kougioumtzoglou Eugénia, « La Belle Danse ou le Classicisme français au sein de l'univers baroque », Médiathèque du Centre national de la danse [en ligne] http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=texte&id_article=130, 2001.

Rousset Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

Ruprecht Lucia, *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2019.

Saint Bris Gonzague, *Au paradis avec Michael Jackson*, Paris, Les Presses de la Cité, 2010.

Saint-Hubert Nicolas (de), *La Manière de composer et faire réusir les ballets*, Paris, François Targa, 1641.

Sparti Barbara, « Baroque or not baroque - is that the question ? or Dance in 17th Century Italy », dans Chiarle Angelo (dir.), *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, Actes de colloque, Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1996, pp. 73-93.

Sparti Barbara, « Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance », *Dance Chronicle*, vol.19, n° 3, 1996, pp. 255-276.

Sparti Barbara, « La “danza barocca” é soltanto francese ? », *Studi musicali*, XXV, n° 1-2, 1996, pp. 283-302.

Thiong'o Ngugi Wa, « *Décoloniser l'esprit* » (1986), Paris, La fabrique éditions, 2011.

Tinbergen Stella, *Poeten des Tanzes. Die Sacharoffs*, Avista Film, 2014.

von Delius Rudolf, « Alexander Sacharoff (1913) » In *Die Sacharoffs: Zwei Tänzer aus dem*, Frank-Manuel Peter et Rainer Stamm (éd.), *Umkreis des Blauen Reiters/ Two Dancers within the Blaue Reiter Circle*, Cologne, Wienand, 2002.

Vuillermoz Émile, *Clotilde et Alexandre Sakharoff*, Lausanne, Éditions Centrales, 1933.

Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, C. Raymond & M. Raymond (trad.), Paris, Pocket, 2016.

Zaiser Rainer, « Le pli : Deleuze et le baroque », *Œuvres et critiques*, XXXII-2, *La Question du baroque*, 2007.

Liste des artistes et auteurs des œuvres et documents présentés

Rez-de-chaussée Atrium

ORLAN
 Madison Bycroft
 François Raffinot, Francine Lancelot & Andrea Francalanci
 Mark Franko & Fabian Barba
 Mark Franko & Juliette Neidish
 Fabian Barba
 Bruno Pelassy
 Sylvie Skinazi
 Jacques Autreau et Adrien-Joséphine de Valois
 Philippe Quinault
 Nicolas-Armand-Martial Guerin d'Etriche
 Isaac de Benserade
 Abbé Pic
 Lotto Lotti

Galerie

Dominique Bagouet, Andy De Groat,
 Robert Kovich & François Raffinot
 Marie-Geneviève Massé
 Béatrice Massin, Francine Lancelot,
 Raoul-Auger Feuillet & Guillaume Louis
 Pécour

Studio 12

Andrea Francalanci, Carles Mas Garcia,
 Sophie Rousseau, Francine Lancelot
 & Ana Yepes
 Raoul-Auger Feuillet
 Jean-Christophe Paré
 Mark Franko
 Christine Bayle
 Bruno Benne
 Pierre Rameau
 Nicolas Bonnart
 Charles Compan
 John Essex
 Henri Bonnart
 Louis Bonin
 Bernard de Fontenelle
 Christophe Huet & Jean-Baptiste Guélard
 De la Cuisse
 Lutio Compasso
 Cesare Negri
 Thoinot Arbeau
 Arcangelo Tuccaro

Giuseppe Maria Mitelli
 Gregorio Lambranzi
 Pierre Rameau
 Giambattista Dufort
 Guillaume-Louis Pecour
 Jean-Michel Othoniel

1^{er} étage Palier

Raphaëlle Delaunay & Jacques Gamblin
 Bruno Benne & Francine Lancelot
 Robyn Orlin
 Alexandre Sakharoff
 Hortense Belhôte
 Mickaël Bouffard
 Antonius Arena
 Thoinot Arbeau
 Marco Fabrizio Caroso
 Cesare Negri
 Kellom Tomlinson
 Esquivel Navarro
 C. Sol
 Michel de Pure
 Charles Compan
 François de Lauze
 François Collignon et Stefano
 Della Bella
 Gregorio Lambranzi
 Jacques Callot
 Giovan Battista Braccelli
 Stella Tinbergen

Passage vers le Foyer des danseurs

Francine Lancelot & Gil Isoart
 Fernand Bousquet
 Francine Lancelot & Jean-Charles Di Zazzo
 Rudolf Noureev & Francine Lancelot
 Christine Bayle

Foyer des danseurs

Yvan Clédat & Coco Petitpierre
 Patrick Neu
 Ézéquiél Garcia-Romeu
 Louis Fuzélier
 Pierre Caron de Beaumarchais
 Jules Sorreau
 Eugène Gervais et François Boucher
 Edmond de Goncourt

Spectacles

1664

Hortense Belhôte

17.11.22 – 19:00

La Chaleur

Madeleine Fournier

17 & 18.11 – 19:00

19.11 – 18:00

Tusitala

Marie-Geneviève Massé

18.11 – 20:30

19.11 – 19:30

Lou + Loulou (la petite pelisse)

Mickaël Phelippeau + Gaëlle Bourges

24.11 – 19:00

26.11 – 18:00

Représentation scolaire de *Lou* le 25.11.22
– 14:45

Théâtre du Fil de l'eau - Pantin

Poufs aux sentiments

Clédat & Petitpierre

24.11 – 21:00

25.11 – 20:30

26.11 – 20:00

Rapides

Bruno Benne

25.11 – 19:00

26.11 – 18:30

Abaca

Béatrice Massin

Spectacle jeune public

07.12 – 14:30

10.12 – 11:00

Représentations scolaires : 08.12 – 10:30

& 14:30 et 09.12 – 10:30

Rencontres

Conversation

« Courte histoire performée de
la révérence et de la danse en prose »

par Mickaël Bouffard

18.11 – 17:30

Rencontre

Autour de l'œuvre de Marie-Geneviève
Massé et du livre *Fictions nécessaires :*
pour une danse baroque contemporaine

(éditions du CN D)

par Chantal Lapeyre

19.11 - 19:00

Conversation

« François Raffinot : écrire et dessiner
la danse baroque »

avec Marina Nordera et François Raffinot

23.11 – 18:00

*Avec et à l'INHA - Institut national
d'histoire de l'art*

Journée d'étude

25.11

14:30

« Projet EnDansant : La formation
musicale des maîtres à danser aux XVII^e
et XVIII^e siècles »

par Marie Glon, Yseult Martinez,
Emmanuelle Delattre-Destemberg,
Cyril Lacheze et Guillaume Sintès

17:00

« La pochette, le violon du maître à danser »

par Florence Malgoire et Béatrice Massin
*Avec l'ANR - Agence nationale de
la recherche*

Rencontre

Actualités de la recherche en danse :
traités et nouvelles sources

par Bianca Maurmayr, Gloria Giordano et
Cathy De Plée. Animé par Florence
d'Artois

07.12 – 14:00

Programme détaillé et tarifs sur cnd.fr

Éditions du CN D
Directrice des publications
Catherine Tsekenis
Directeur des collections
Laurent Sebillotte

Collection
Documents

Responsable
Christophe Susset
Coordination
Ophélie Martin
Relecture
Marianne Lagueunière
Conception graphique
Casier / Fieus
Typographie EideticNeo & TradeGothic
Papier Munken Lynx rough 120 gr/m²
Impression
Graphius
Crédits images
Couverture **Henri Bonnard, Homme de qualité
en habit de danseur, Estampes relatives à l'Histoire
de France, XVII^e siècle. gallica.bnf.fr / BnF.**
Intérieur et 4^e de couverture **Giuseppe Maria Mitelli,
Alfabeto in sogno : esemplare per disegnare, 1683.**

Service de presse
Myra – Yannick Dufour, Célestine André-Dominé
+ 33 (0)1 40 33 79 13 – myra@myra.fr

CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo
93500 Pantin – France
cnd.fr
magazine.cnd.fr

Président du Conseil d'administration
Rémi Babinet

Directrice générale
Catherine Tsekenis

Le CN D est un établissement public à caractère industriel
et commercial subventionné par le ministère de la Culture.


**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Licences L-R-21-7749 / 7473 / 7747
SIRET 417 822 632 000 10
ISBN 979-10-97388-27-0



9 791097 388270

