

l'individu mais en même temps traversé par les élans d'une société en mutation. Le solo sort des théâtres, investit la nature ou les scènes de cabaret comme autant de lieux de sa monstration. Il devient dès lors l'une des figures emblématiques et singulières de la modernité en danse. Il marquera tout le siècle de ses apparitions successives, souvent empreintes d'une forte dimension politique ou idéologique.

Dans ce travail solitaire, le danseur est à la fois acteur et spectateur de lui-même, explorateur et créateur de sa propre matière gestuelle. Par ce dialogue de soi à soi, parfois proche du journal intime ou de l'autoportrait, il opère simultanément un rassemblement et un dessaisissement de sa personne. Hommage à une personnalité, jeu avec la musique ou un concept, mobilité induite par un objet ou un environnement scénique apparaissent parfois comme des « subterfuges » pour autoriser cet échange solitaire. Dans cette exposition de soi, l'existence et l'identité du danseur se jouent-elles au-delà du corps, de ses possibilités motrices, dans l'interprétation même qu'il effectue de sa propre matière ? Au sein de ce labyrinthe d'interprétations, le solo se laisse difficilement cerner et, malgré sa permanence, il a été peu interrogé jusqu'à présent.

Quel sens donner à son émergence au seuil du XX^e siècle ? Comment analyser les conditions historiques de son apparition ? Comment démêler les ressemblances et les divergences entre le danseur en solo et d'autres figures d'artistes solistes ? Autant de questions qui nous ont conduits à organiser en septembre 2001, au Théâtre de la Cité internationale, un colloque intitulé : « La danse en solo, une figure singulière de la modernité ». Ce fut l'occasion pour la Cinémathèque de la danse de réaliser un montage inédit de solos de Steve Paxton, Valeska Gert, Mary Wigman, Merce Cunningham, Martha Graham, Yvonne Rainer, Dore Hoyer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Étienne Decroux, Tatsumi Hijikata... Fil rouge de la saison 2001-2002 du Centre national de la danse, cette thématique a trouvé un écho tout au long de l'année dans la programmation des spectacles, des activités pédagogiques et dans de nombreuses conférences.

Nous publions aujourd'hui un recueil d'essais, qui marque une nouvelle étape de ce « parcours solo ». À un regroupement des textes autour de thématiques particulières, nous avons préféré un collage subjectif laissant aux lecteurs la libre découverte des échos, renvois, rapprochements qui se tissent au fil des pages. Approches théoriques, analyses d'œuvres, dialogues et témoignages d'artistes se croisent et se complètent, faisant émerger les divers fils ou pistes d'un travail d'analyse qui mériterait d'être poursuivi.

En ouverture de ce livre, Eugenia Casini Ropa rend compte de la dichotomie idéologique auquel le danseur se trouve confronté au XX^e siècle : l'exaltation de l'individualisme comme modèle de pleine réalisation et la tension utopique vers une pensée communautaire. Elle révèle comment ce conflit se reflète dans la danse en termes poétiques, se transformant souvent en une dialectique complexe entre individualité et choralité et comment les solos sont souvent porteurs d'un discours politique, qu'il soit implicite ou explicite. Élisabeth Schwartz complète cette approche par l'étude de deux solos, *L'Étude révolutionnaire* d'Isadora Duncan et *Adieu et merci* de Mary Wigman, qu'elle conduit sous l'angle de l'analyse qualitative labanienne. Le jeu des forces – opposition, accumulation, échange – mises en jeu dans les corps des danseuses est ainsi dévoilé et confronté aux forces historiques qui les accompagnent. Entre mutation d'un corps face aux événements de l'histoire et résistance intériorisée, cet essai éclaire la façon dont deux artistes, par le travail engagé dans le mouvement lui-même, se situent au sein d'un contexte politique spécifique. Bernard Rémy s'engage dans un autre questionnement qui fait écho au montage de la Cinémathèque de la danse : « Danse-t-on vraiment seul dans un solo ? Quelle est la nature de ce "partenaire invisible" dont parle Mary Wigman ? » Avec son texte, il nous offre l'occasion de lire une description vivante et minutieuse de *The Goldberg Variations* de Steve Paxton.

Autour du solo et sous l'épigraphe « Seul(e) au monde », le philosophe Jean-Luc Nancy poursuit le dialogue engagé avec Mathilde Monnier depuis déjà quelque temps et dont une première ébauche a été publiée dans *Dehors la danse*¹. Au cours de leurs échanges, s'élabore peu à peu l'idée que la formule de Constantin Stanislavski « partir de soi, partir de soi », avec sa double articulation, pourrait être le propre du solo. « Le solo s'interprète » et, ce faisant, le danseur s'interprète lui-même. Au fil des pages, le déploiement de cette pensée en mouvement met à jour des brèches, des ouvertures, des chemins qui éclairent les nombreux modes d'être au monde qu'induit le solo.

« La danse en solo serait-elle l'une des formes contemporaines du sacrifice ? Le performer est-il, est-elle victime ou divinité ? » s'interroge Jean-Marie Pradier. C'est en examinant les différentes acceptions du terme « solo » et en confrontant le danseur en solo à d'autres solistes – performer,

1. Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, *Dehors la danse*, Paris, Rroz, 2001.

JEAN-LUC NANCY : Oui, certainement, c'est moi. Pour moi, la succession des événements est différente : il y a d'abord eu le livre *Corpus*³ à partir duquel Catherine Diverrès a composé un spectacle auquel elle a donné le même nom. À la suite de ce spectacle, les organisateurs du Festival international de la nouvelle danse de Montréal m'ont commandé un texte sur la danse, la description d'un solo, en somme – Mathilde a raison – mais qui n'était pas du tout un solo dans mon esprit : c'était plutôt la description de ce qui était pour moi, simultanément, l'expérience du travail de pensée, l'expérience de la naissance, de ma propre naissance, et l'expérience de la danse, de ce que j'en ai moi-même traversé et ressenti – puisque, comme je le dis souvent, tout le monde danse un jour ou l'autre, partout et dans toutes les cultures, tandis que tout le monde ne chante pas et, évidemment, tout le monde ne dessine pas. Je me rends compte aujourd'hui que ce texte tournait autour d'un solo. Ensuite, j'ai été convié à cette rencontre sur le solo en danse et je n'ai d'abord pas compris pourquoi ce thème avait été choisi. Cela m'a semblé être une drôle d'idée. Quelle pouvait être la différence s'il y avait deux, trois ou vingt danseuses ou danseurs ? C'est pour cela que j'ai demandé à Mathilde de m'accompagner : je me sentais un peu perdu.

MATHILDE MONNIER : Il y avait un double étonnement en fait : toi, tu disais que ce sujet t'étonnait et, moi, je disais qu'il était difficile. J'ai relu les premiers mails que nous nous sommes envoyés : je pensais alors que je n'allais pas y arriver, que c'était trop difficile de parler du solo, que c'était sans doute la chose la plus complexe pour moi. Ensemble, au même moment, nous exprimions une difficulté. J'ai essayé de comprendre pourquoi.

JEAN-LUC NANCY : Moi aussi. Alors, j'ai commencé à comprendre un peu quelque chose et puis j'ai compris quelque chose qui est allé en s'amplifiant... J'ai réalisé en fait que cela me menait en boucle et me ramenait presque au texte « Séparation de la danse ». Ce titre, cela voulait dire que la danse sépare : c'est la danse qui fait venir le un, un séparé, solo en quelque sorte, mais en tant que production d'un seul – on reviendra peut-être à cette idée du solo qui produit de l'un, mais à partir de son ouverture. Mais pour comprendre cela, il m'a d'abord fallu accepter de considérer qu'il y avait une raison de faire du solo en danse une catégorie à part. Alors, je me suis vite rendu compte de quelque chose de très élémentaire. Le solo est connu dans la musique et, pourtant, d'une certaine façon, cela n'a rien à voir avec le solo en danse. Dans la musique, il s'agit d'une exécution par un soliste ; la question se pose du rapport du soliste

à l'ensemble, à l'instrument et à l'écriture. Je ne nie pas qu'il y ait une zone de grande proximité où l'on peut penser un musicien jouant sa propre musique de la même manière que dans un solo « pur », comme cela a été défini pour cette rencontre, l'interprète est son propre chorégraphe. Mais c'est tout son corps qu'il chorégraphie. Un danseur en solo est sans doute le seul artiste qui rassemble entièrement sur lui le moyen, la forme, la fin, l'instrument. Il n'a besoin de rien d'autre – dans l'hypothèse où la chorégraphie n'est pas préalablement écrite. D'ailleurs, tout ce que j'avais pensé à propos du solo supposait une absence de musique au départ. Cela m'a évidemment aussi reconduit à l'expérience de la pensée, de ce qui est supposé être mon travail, mais j'y reviendrai plus tard.

À partir de ce début de compréhension, m'est donc d'abord apparue cette sorte de pureté du solo de danse, qui n'existe nulle part ailleurs. Comme une sorte de note, je peux rattacher à cette idée un thème qui m'intéresse beaucoup, le thème de la différence des arts et la manière dont ils s'excluent et, en même temps, se font les uns contre les autres, s'opposent et se touchent, s'interpénètrent... Ce solo de danse qui est peut-être « l'essence de la danse », comme cela est suggéré dans le programme de ce colloque, montre aussi quelque chose de ce qui se passe dans tous les arts, dans le solo de l'instrumentiste musicien évidemment, mais aussi dans le geste du peintre, dans celui du cinéaste... Cela extrait quelque chose qui est commun à tous les arts mais qui n'apparaît dans sa propriété avec son dessin exact qu'à un endroit, celui du solo en danse. À peine avais-je touché à cette pureté, cette radicalité de la solitude, que me vint la formule « seul au monde », titre donné à l'entretien que nous menons et qui peut être compris de différentes façons, j'y reviendrai. Pour l'instant, je dirai simplement « seul au monde » dans le sens où la solitude, si elle est solitude pure, c'est l'absolu, en stricte terminologie philosophique, « absolu » signifiant « détaché de ». Cela n'a rien à voir avec Dieu, ou bien cela a tout à voir, mais c'est alors plus compliqué. Être détaché de tout, c'est n'avoir plus aucun lien et en même temps être exposé à un espace immense, ce qu'on appelle le monde. Je vois donc un solo de danse comme le rapport au monde d'une solitude absolue. Du coup, il peut se mettre à faire du monde, à voir, à occuper le monde, peut-être même à le créer. Peut-être y a-t-il une création du monde à chaque fois qu'il y a un solo sur scène.

Le second motif de ma surprise a été l'affirmation qui sert d'intitulé à cette rencontre : « La danse en solo, une figure singulière de la modernité ». Et là aussi, il a fallu que je comprenne. J'ai bien saisi que le solo de danse n'a été vraiment possible qu'au début du xx^e siècle et qu'il correspond à une quantité de choses, à la décomposition d'un certain ordre du ballet. On peut pourtant se

JEAN-LUC NANCY : Quand tu dis « nu intégral », je pense au fait que la nudité n'est justement jamais quelque chose qu'on pourrait dire de simplement « intégral », au sens d'« intègre », de « complet ». Il ou elle est complètement nu et, étant complètement nu, il est dans son intégrité totale : c'est la thèse développée par François Julien dans *De l'essence et du nu*⁵ ; il y affirme que, en Occident, le nu est la présentation de l'essence (de quelqu'un ou de l'homme en général). Je pense pour ma part presque exactement le contraire : la nudité intégrale n'est justement pas intègre du tout. Elle exhibe, elle expose une infinie fragilité. Quand on est nu, on est exposé à tout, on est complètement au-dehors ou bien c'est le dedans qui ne cesse de se porter au-dehors et de pouvoir être saisi, interrogé mais aussi pénétré vers une nudité qui est toujours plus reculée, inatteignable. D'une certaine façon, il n'y a donc jamais de nudité finale, de même qu'il n'y a peut-être jamais de solitude finale, terminale.

MATHILDE MONNIER : Récemment, j'ai fait des photos avec Isabelle Wateriaux. J'étais nue, et je n'avais jamais fait cela. Nous avons d'ailleurs publié un livre à partir de ce travail⁶. Je sais que beaucoup de chorégraphes éprouvent aujourd'hui le besoin, la nécessité d'aller plus loin que le corps, d'aller encore plus loin peut-être à travers cette recherche de la nudité... Et bizarrement, en faisant ces photos, je me suis trouvée obligée d'être encore plus près de la danse. Du fait de la nudité, étrangement, il y a une manière de revenir à la danse qui est encore plus forte. La nudité disparaît très rapidement pour laisser la place à la danse. À aucun moment, je n'ai été gênée, parce que j'étais habillée par cette danse...

JEAN-LUC NANCY : C'est parce que la nudité ne peut pas se reposer en elle-même, qu'elle ne peut pas, d'une certaine façon, se vêtir d'elle-même comme nudité, qu'elle est forcément, comment dire, tremblante. Tremblante peut-être de peur ou de désir ou des deux à la fois, tremblante tout simplement d'être nue de cette nudité qui est aussi celle du nouveau-né. Oui, la danse qui habille la nudité : elle l'habille en occupant le monde, en faisant des plis, des déplis, des replis qui font que cela n'est plus simplement du nu. Cela me fait penser d'ailleurs au rapport entre l'érotisme et la danse. Seulement, là, on quitte le solo. Enfin, cela n'est pas si sûr...

Je continuerai donc par un autre point qui s'enchaîne à cela : tout ce que nous venons de dire tourne autour de la question d'un seul en tant que soi, donc du sujet. Mathilde m'a par ailleurs envoyé une phrase de Stanislavski que j'ai trouvée très belle : « partir de *soi* ou *partir de soi* ». Avec ses deux accentuations,

5. François Julien, *De l'essence et du nu*, Paris, Seuil, 2000.

6. *M/W*, textes de Dominique Fourcade, Paris, POL, 2001.

elle m'a semblé être une excellente formule matricielle pour le solo de danse. Elle donne en fait la formule même de la question du sujet. Le sujet, c'est ce qui doit être en soi, à soi, présent à soi, existant par soi et pour soi. Le sujet, c'est toutes les déclinaisons possibles, toutes les prépositions possibles autour de « soi », puisque « soi » ne peut pas être un sujet. Soi, en termes de déclinaison, c'est un datif ou un ablatif. Sur cette question du sujet, on pourrait reprendre tout, de Hegel à Lacan, jusqu'à nous. Il y est sans cesse question de cette danse du sujet par rapport à lui-même, parce que si le sujet doit être ce qui est à soi, si le sujet doit se rassembler avec lui-même, cela suppose que le soi est donné : c'est la première formule, « partir de *soi* ». On suppose alors que le danseur est un soi, a un soi et que c'est de cela qu'il va partir, qu'il va tirer la matière qui est aussi sa manière, c'est-à-dire la manière du geste, la tension, le dessin et le rythme du geste. Mais précisément – et en cela est résumée toute la question du sujet, tout son abîme, sa division ou encore son « clivage » –, le soi ne peut pas être donné puisqu'il est dans le « à soi ». Pour être à soi, il faut en effet déjà s'être rapporté à soi, et l'on ne peut jamais se rapporter à un soi déjà donné. C'est une question extrêmement simple que nous connaissons tous : si je me demande quel est mon « soi », mon « moi » auquel je dois me rapporter, je ne peux évidemment jamais le trouver, puisque le seul sujet possible est le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire « je » et non pas « moi ». Le « moi » ne peut être que produit en quelque sorte, posé après.

Je retrouve alors le second versant de la phrase de Stanislavski, « partir de soi » : il faut s'en aller, il faut sortir. C'est de cette sortie dont je parlais tout à l'heure. Il me semble que le solo en danse en est beaucoup plus qu'un exemple, il en est le lieu, le lieu artistique, sensible, concret, présent. « Partir de soi » et en même temps, justement, partir de rien, parce que rien n'est donné, en quelque sorte, sinon un corps qui lui-même, à la limite, n'est donné que dans sa séparation de corps. Qu'il soit un corps ne signifie pas qu'il soit un « soi », mais qu'il est une portion finie de la matière qui peut, de l'intérieur de cette circonscription finie, de ce découpage, s'étendre mais sans sortir non plus de ses limites. S'étendre et du coup se former, se conformer, se déformer lui-même en formant, conformant et déformant quelque chose comme un espace autour de lui. Il me semble que c'est ce que tu disais tout à l'heure.

Je dirai donc que partout où il y a du solo – et aussi quand on pense parce que c'est peut-être ce qui pourrait apparaître comme l'exercice par excellence du soliste, absolument seul, enfermé dans ses pensées –, il y a cette double articulation « partir de *soi*, *partir de soi* ». « Soi » n'est rien d'autre que ce double mouvement dont on pourrait dire quelquefois qu'il part de rien et qu'il ne revient vers rien, mais que ce battement fait ce qu'on appelle un sujet. Je préfère ne pas parler

de clivage, de toutes ces choses coupantes, castratrices, qui conviennent à certains lexiques et registres de pensée psychanalytique avec lequel je ne discute pas pour l'instant. Je n'en critique pas la légitimité mais je préfère partir de la danse avec tout ce que l'on voudra d'ouverture, d'espace, d'écartement. Ce n'est pas un hasard évidemment si l'écart, l'écartement jouent un très grand rôle et aussi le rassemblement, le pliement. Je ne sais pas comment vous nommez toutes ces choses... Regrouper, s'embrasser, si vous voulez... S'enlacer et s'écartier... Cela correspond, il me semble, à un battement, à un rythme d'extension et d'intention, au sens d'intensité. Or ce battement constitutif de ce qu'on appelle un sujet – un sujet qui n'existe que dans le battement – disparaît aussi à chaque moment où il a lieu. Il n'en finit pas d'une certaine manière. Dans la danse que nous avons tous dansé un jour, autrefois la valse, ensuite le rock et puis maintenant la techno, on ne veut pas s'arrêter. L'idéal, d'une certaine façon, c'est de s'arrêter par épuisement, sans que ce soit, bien sûr, les concours de danse de *On achève bien les chevaux* (ce film de Sydney Pollack sur les marathons de danse). Mais il y a quelque chose qui devrait entretenir sans fin ce mouvement parce que c'est ce mouvement, ce battement qui est le sujet, qui fait un sujet.

Ce sujet en battement se constitue en deçà ou au-delà du langage, c'est-à-dire justement qu'il ne fait pas la signification, il ne se charge pas de significations comme le ferait un « moi ». C'est un sujet qui ne propose pas un sens, qui n'attend pas un sens mais qui tend toujours vers lui-même, c'est-à-dire vers ce corps comme corps faisant de l'espace. Tout cela peut s'exprimer avec la formule « le solo s'interprète » – il s'interprète lui-même – mais au sens propre et premier du terme « interpréter », au sens musical ou théâtral, celui d'un « je » qui interprète un texte donné – non pas qui déchiffre un texte pour en donner le sens mais qui met un texte en mouvement. Il s'agit du sens grec de *hermeneus* (« interprète »), l'*hermeneus* n'étant pas celui qui interprétait les textes – le mot existe bien avant que ne soit née l'herméneutique –, mais celui qui les récitait. Il récitait Homère ou Hésiode d'une certaine manière, sans doute en chantant et peut-être aussi en bougeant, en faisant des mimiques. Mais le danseur, lui, s'interprète : il interprète le texte qu'il est lui-même, mais qui, justement, n'étant pas un texte, ne donne pas lieu à un travail de significations mais à cette manière de se faire corps.

J'enchaînerai maintenant sur un autre point : les termes « au monde » dans l'expression « seul au monde ». S'il s'agit du rapport d'un sujet à un monde, il faut aussi se dire que rien ne pourrait avoir lieu si le monde n'était pas lui-même déjà en train de danser. L'espace que le danseur ouvre comme espace de son auto-interprétation ou, mieux encore, de son « ipse-interprétation » – interprétation de ce soi-même, de cette « mêmété » avec soi qui jamais ne peut arriver –, cet espace, cet espace-temps, doit déjà être animé de mouvement et de

possibilités de mouvement, de flexions. Mathilde, si le monde, si l'air autour de toi était du béton, tu ne pourrais danser, n'est-ce pas ?

Dans bien des pensées du monde, il y a justement des pensées de ce mouvement, de cette pliure du monde. Par exemple, pour Démocrite, il n'y a que les atomes et le vide. Les atomes tombent infiniment dans le vide et rien ne peut donc se produire, aucun corps ne peut se former si les atomes ne se rencontrent pas. Alors Démocrite invente ce qu'il appelle le *clinamen* (« inclinaison », « déclinaison ») qui est une chose très folle et très belle, très folle parce qu'elle n'a aucune raison : les atomes tombent dans le vide, mais certains partent parfois de travers, ils en rencontrent d'autres et cela commence à faire du corps. Dans les cosmogonies babyloniennes, qui sont aussi à l'origine de la cosmogonie de la Bible, la création du monde est d'abord un écartement, l'écartement du ciel et de la terre. Au début de la Bible, le ciel et la terre, la terre et les eaux s'écartent : tout part dans un mouvement. Un monde n'est pas seulement une structure, un univers, mais un ensemble de mouvements, de corps qui se rencontrent, s'écartent, se plient, s'attirent et se repoussent aussi. Il semble que nous quittions le solo, mais, en vérité, même si le danseur ou la danseuse reste vraiment seul, même s'il s'agit vraiment d'un solo, il y a toujours un rapport à l'autre quelque part, un rapport à l'altérité du monde.

C'est ainsi, aussi, que le sujet moderne est venu au monde. Kant est celui qui fait advenir le sujet moderne. Quand il dit que l'espace et le temps sont les formes *a priori* de l'intuition, c'est-à-dire de la sensibilité, il veut dire qu'ils n'existent pas en soi mais sont ce par quoi, mais aussi « comme quoi », le sujet humain a un monde et a des objets, des choses dans le monde. On pourrait dire que l'espace est l'écartement, l'extériorité, le fait que les choses soient à l'écart les unes des autres, et que le temps est la tension pour aller d'un point de l'espace à un autre, la traversée de l'écart. Je dirai alors, pour faire une sorte de chorégraphie kantienne, que le solo est l'engendrement de l'espace-temps par un sujet, c'est-à-dire l'engendrement de l'écartement, de l'espace et, bien entendu, du temps... La composition et la disposition – la distension – d'un espace-temps du monde.

MATHILDE MONNIER : Cela me fait penser au livre que tu as écrit avec Abbas Kiarostami qui finit par l'évocation de la sourate sur le tremblement de terre⁷.

7. Jean-Luc Nancy, *Évidence du film : Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001. Ce livre est né du film de Kiarostami *La vie continue*, qui se passe après le tremblement de terre qui frappa l'Iran dans les années 1980. La sourate en question avait été citée par Jean-Luc Nancy, mais, curieusement, Kiarostami la connaissait déjà par cœur et depuis de longues années. En voici quelques lignes : « Lorsque la terre sera secouée par son tremblement ; lorsque la terre rejettera ses fardeaux ; lorsque l'homme demandera : "Que lui arrive-t-il ?" / Ce jour-là, elle racontera sa propre histoire. »

JEAN-LUC NANCY : Un tremblement de terre, c'est l'ouverture d'une faille : il faut qu'il y ait l'espace, qu'il y ait cet écartement. Peut-être est-ce d'ailleurs cela qui va mettre au bord de la parole. La danse, justement, ne parle pas mais porte au bord de la parole. En même temps, elle partage cela avec tous les arts, y compris la poésie parce que la poésie consiste justement à travailler le langage comme une matière, une matière et une manière qui ne soit pas de l'ordre du sens, du moins du sens discursif.

Mais revenons à « dans le monde »... Sous cette rubrique du monde, j'ajouterai une autre propriété du monde qui apparaît avec l'espace et le temps, à savoir la différence des régions de l'espace. La différence des régions de l'espace est elle-même multiple parce qu'elle est la différence d'un corps. C'est la différence de la droite et de la gauche, et cette différence ne peut pas être annulée. C'est la droite et la gauche, le haut et le bas. Un corps, déjà, est une certaine division de l'espace. Remontons au moment où le fœtus, dans le ventre de sa mère, est une boule sans aucune pliure. Cela commence alors à se différencier : une pliure interne, la plus importante, va donner naissance à l'arc cérébro-spinal. On peut rêver à cette espèce de danse des cellules qui se divisent et se différencient, se plient à une vitesse incroyable. Tout cela est aussi accompagné de mort, la mort de bien des cellules qui ouvrent des espaces et qui se différencient. L'exemple le plus simple, c'est la différenciation des doigts : à certains endroits, des cellules se mettent à mourir en quantité, à disparaître et à faire l'espace pour les doigts d'une main. N'est-ce pas extraordinaire ? Des doigts qui dansent : l'image est souvent employée. Les danseurs et les danseuses dansent aussi avec leurs doigts, avec chacun de leurs doigts et même de leurs orteils.

Les régions du corps, les régions de l'espace... Elles peuvent être aussi magnétiques. Mais, en tout cas, les régions de l'espace, c'est d'abord le haut et le bas, l'apesanteur et la gravité. Mathilde m'a dit un jour : « Tout ce qu'on fait, c'est s'arracher à l'apesanteur, tout en pesant bien sûr. » Tout en pesant... Peser sur l'apesanteur. Pour Newton, qui a inventé la gravité, les forces célestes exercent une force de gravitation. Depuis Einstein, on ne parle plus de force de gravité, mais d'une courbure de l'espace au voisinage des grandes masses. C'est cela qui fait la gravité. J'aime cette idée prise comme image. Je vois alors l'espace comme un danseur. Il se courbe au voisinage de la terre – ou bien la terre autour de lui... L'idée d'Aristote selon laquelle les corps tombent parce que le centre de la terre est leur lieu naturel et qu'ils désirent y revenir est aussi très belle. Les deux peuvent se combiner, la courbure et le désir. Dans le geste du danseur en solo, il me semble qu'il y a les deux à la fois : le danseur joue le rôle du corps autour duquel un espace se ploie, et il est lui aussi un espace qui se déplie et qui se ploie autour de cette masse invisible, justement le « soi », lui-même, un trou noir pour le coup.

Ce qui m'a également frappé en réfléchissant à cette question de solo, c'est aussi sa parenté avec mon travail. Il a fallu du temps, beaucoup d'échanges avec Mathilde, il a fallu que cela se soit un peu creusé, que cela se soit justement plié, déplié, que cela ait pris une certaine pesanteur pour que je me rende compte que cette expérience sensible à laquelle je me trouvais renvoyé par l'idée de solo, c'était l'expérience même de la pensée. Je ne pense pas à l'expérience du travail intellectuel parce qu'il n'est pas plus de la pensée que ne l'est le travail manuel. La pensée est autre chose, aussi manuelle qu'intellectuelle, de même que la danse est autre chose que l'exercice physique ou que les règles du ballet. Je parle de la pensée dans le sens précis où le mot « pensée » vient de « peser », du latin *pensare* (« peser »). Il s'agit d'abord de peser le vrai et le faux et donc de jugement. J'aime bien interpréter « penser » comme peser les choses, soupeser le poids des choses. Penser, c'est en quelque sorte essayer de peser ce que pèse « tout ». Il n'y a donc pas d'objet privilégié de la pensée : ce peut être le monde, le bruit, la matière ou la danse, un danseur, un animal, une parole... Dans tous les cas, il s'agit toujours de peser, et de peser la gravité de chaque chose, dans les deux sens du mot « gravité ». Cela n'a rien à voir avec l'exercice intellectuel, avec la réflexion, le jugement ou le discours. C'est ce qui a lieu partout, dans tous les arts, la littérature comme la philosophie, mais aussi dans la vie, dans l'exercice concret de la vie de tous les jours.

Sans aucune tricherie, sans aucune facilité, je peux dire que quand je pense, je danse. D'ailleurs, un philosophe l'a dit : Nietzsche répète à plusieurs reprises qu'un bon penseur doit être un bon danseur. La pensée de la marche, une pensée de la marche, c'est la danse justement. Lorsqu'on marche sur le plateau, puisqu'on ne marche pas pour aller quelque part, on produit une pensée de la marche. Peut-être d'ailleurs que l'ascension ou la promenade par exemple sont diverses formes de pensées de la marche.

J'aborderai, enfin, mon dernier point qui renvoie au contenu de la pensée. Je l'ai appelé jusqu'à présent la chose mais, en réalité, il serait mieux nommé par « la présence de la chose », « la chose en tant que présence ». « Présence » non pas dans le sens d'être simplement posé là, c'est-à-dire dans l'inertie, mais dans le sens où l'on dit de quelqu'un qu'il a de la présence, qu'il est une présence. Qu'il y ait quatre ou cinq personnes dans une pièce donne lieu à des situations très différentes. Par la présence d'un cinquième individu, bien des choses interviennent dans la manière dont les personnes se présentent les unes aux autres. L'objet de la pensée, c'est donc la manière dont quelque chose se présente, comment cela a lieu, comment cela prend place et arrive. J'aime beaucoup penser que « présence » veut dire être « en avant de soi » – *praesentia* (avec le préfixe *prae* et le verbe *esse*), donc « être en avant ». Voilà qui me ramène à la

danse. Une présence, la manière dont une chose se présente, c'est toujours en avant ou en arrière, dans une avancée ou dans un retrait de la chose sur elle-même. Cela rejoint le soi, et je serais presque prêt à dire que le soi qui se présente, cela convient à toute chose, y compris la plus inerte : la pierre se présente aussi à sa manière. En cela, la pensée a à voir avec la danse – je l'ai dit – mais la présence que la pensée doit peser, elle aussi, a à voir avec la danse. Je dirai même, selon un jeu de mots tout à fait involontaire, qu'il y a forcément dans la présence une précédence obligée. La chose se précède, se succède aussi. Le mot « succédence » n'existe pas mais il pourrait y avoir une précédence et une « succédence » de la chose qui, d'une certaine façon, ne sont pas autre chose que naissance et mort. La naissance est ce qui s'est toujours déjà précédé et la mort est la manière de se succéder, c'est-à-dire d'aller au-delà de soi.

Il y a donc ce mouvement d'écartement de soi, qui est, pour moi, immédiatement de la danse, qui fait entrer tout de suite dans la danse et qui fait que cette précédence, cette antécédence et aussi cette « succédence » ont ceci de bien particulier, de se passer outre le sens ou avant le sens, comme je l'ai dit. Il y a toujours quelque chose de plus que le sens de la chose dans le fait que la chose se présente, et quelque chose de plus que l'identité d'un sujet dans le fait que le sujet se présente.

JEAN-MARIE PRADIER

Les multiples du Un

Discourir du solo exige au préalable d'évoquer le Un. Difficulté : le Un est multiple. L'orphisme, qui naît dans la Grèce du VI^e siècle avant J.-C., a une formule pour le dire : « Comment faire pour que le Tout soit un et que chaque être soit un en soi-même ? » Que toute philosophie soit une philosophie de l'Un repose sur la tentative de réduire l'aporie de cette relation anti-thétique de l'unité et de la pluralité du monde, de l'espèce, de l'imaginaire et, partant, de la danse¹. Penser reviendrait-il à unifier ce que la danse désunit quand elle meut le corps ? Danser reviendrait-il à unifier ce que la pensée anatomise lorsqu'elle se livre à la dissection du monde ?

Peut-on éviter d'évoquer l'absolu du Un, tel qu'il apparaît dans les monothéismes. Dieu ? Mais nous savons que le Dieu un peut être trinitaire, comme dans le christianisme sans que pour cela l'Olympe ne se peuple. Mystère : les trois personnes sont Une. Dans la pratique de l'existence, la quête de l'unité s'accompagne d'une extrême complication de maux. Dans le meilleur des cas, le Un adopte la figure de la cohérence ou du vide – notion centrale dans les spiritualités. Dans le pire, il se ratatine dans le repli sur soi-même, l'autophagie, le dogmatisme, l'intolérance, l'ethnocentrisme. Les cultures, les traditions mystiques, les philosophies ont fomenté des fourmilières d'idées sur

1. Sur cette question, voir Damascius, *Dubitaciones et solutiones de primis principiis*, Charles Émile Ruelle éd., Paris, C. Klincksieck, 1889 (*Problèmes et solutions touchant les premiers principes*, trad. Antelme Édouard Chaignet, Paris, E. Leroux, 1898 ; rééd. Bruxelles, Culture et civilisation, 1964) ; Vladimir Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1960 ; Leo Schaya, *La Doctrine soufique de l'unité*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1962 ; Charles Singevin, *Essai sur l'Un*, Paris, Seuil, 1969 ; Jean Trouillard, *L'Un et l'âme selon Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1972 ; *La Mystagogie de Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

permanence recours à la fable de sa virilité, comme contrepoids « naturel » aux corruptions féminisantes tapies sur l'autre versant de la notion d'acte²⁰.

Cependant, la parodie de l'artiste soliste, de la singularité, ne détruit pas nécessairement la notion de solo. En effet, que l'artiste s'efforce à l'expression authentique de son moi ou qu'il le produise comme parodique et toujours théâtral (on peut mentionner, en plus de Jim Dine, Elinor Antin et sa ballerine Eleonora Antinova²¹), il n'en est pas moins singularisé comme artiste-un-et-indivisible. En ce sens, Jackson Pollock et Jim Dine étaient solistes à égalité. Même Andy Warhol, lorsqu'il appelle son studio « l'usine » (*The Factory*) et produit en masse non seulement de l'« art » mais des « stars de l'art », ne démantèle pas la notion d'artiste-unique-et-génial, notion qu'il s'emploie pourtant de façon si patente à la fois à parodier et exploiter à fond.

Amelia Jones a analysé la manière dont les conceptions modernistes traditionnelles de l'artiste-unique-en-son-génie continuent d'être régulièrement convoquées par la critique et l'histoire de l'art pour limiter l'impact des provocations que les artistes eux-mêmes leur lancent : « Tout comme "l'absurdité et le nihilisme" de Marcel Duchamp sont mis en coupe réglée pour servir à la célébration de l'artiste-pionnier, de même le côté ravagé, consumé [*wigged-outness*] d'Andy Warhol, ses défis sans cesse relancés contre toute tentative de l'identifier comme origine artistique définitive, sont appelés à la barre pour témoigner de son "génie"²². » Ainsi, Andy Warhol a-t-il continué d'être célébré comme unique en son genre [*one of a kind*], en dépit de sa criante répudiation du singulier en tant que singulier.

Aujourd'hui fonctionne encore à plein le besoin, déploré par Yvonne Rainer, de « distinguer un individu au sein du groupe », et ce, malgré les affirmations selon lesquelles le postmodernisme aurait entériné la fin de l'artiste-héros. Cet investissement moderniste dans la figure du héros, que nous sommes appelés à dépasser, nous n'avons pourtant de cesse de le recycler dans les fondements mêmes de nos pratiques et de notre écriture de l'histoire, au lieu de nous tourner vers l'étude des contextes : vastes phénomènes de pollinisation transnationale, transethnique, transtemporelle, de collaboration dialogique,

20. Cf. Andrew Perchuk, « Pollock and Post-War Masculinities », in *Masculine Masquerade : Masculinity and Representation*, sous la direction d'Andrew Perchuk et Helaine Posner, MIT Press, 1995. À propos de la masculinité de l'action-art, cf. aussi Amelia Jones, chapitre II : « The Pollockian Performative and the Revision of the Modernist Subject », in *Body/Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

21. Cf. Henry M. Sayre, *The Object of Performance : The American Avant-garde since 1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

22. Amelia Jones, « The Pollockian Performative... », *op. cit.*, p. 270.

d'influence diasporique à large spectre. Cette pulsion de l'histoire de l'art à isoler de l'unique transparait clairement à travers ses efforts pour assigner un père à la proliféricité de la performance en solo au XX^e siècle. Il semble que nous ayons besoin d'une figure séminale, d'un géniteur pour expliquer ce vivier d'œuvres en solo qui, au croisement du théâtre, de la danse et des arts visuels, devait produire ce brassage performatif qu'on désigne le plus souvent du nom d'art-performance. Comme un écho se répercute (un écho qui remonterait à Alan Kaprow), resurgit de temps à autre le récit de Jackson Pollock émancipant la peinture de la toile par un acte suprêmement viril, et devenant du même coup le père de tout l'art-performance de la seconde moitié du siècle²³.

Ainsi est-il important d'inquiéter nos définitions du solo (si « solo » signifie une performance unique ou singularisée) et d'examiner en quoi cette catégorie est tributaire de notre pulsion à repérer un initiateur [*Originator*], un géniteur, un père fondateur. À rebours des récits de l'origine et des progénitures légitimes et identifiables – il y a tant de récits de pères et de fils –, ne serait-il pas possible d'envisager plutôt la vaste trame des actions en solo qui quadrille le siècle à la manière d'un patchwork ou d'un réseau d'interactions dans lequel nulle œuvre ne pourrait prétendre à être distincte, unitaire ou formellement complète ? Une grande partie de la performance en solo du XX^e siècle s'intéresse en effet à l'idée de rejouer, dédoubler, citer, répéter et témoigner. À ce point de mon argumentation, je voudrais prendre mes distances par rapport aux théories développées précédemment afin de réorienter cet essai contre lui-même. L'accent sera porté sur une idée différente, quasi inverse, à savoir que la performance en solo dans

23. Alan Kaprow est le premier, dans son essai *To Be Filled in*, à avoir avancé la paternité de Jackson Pollock pour la performance. On trouve dans l'introduction de Paul Schimmel à *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979* (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art New York, Thames and Hudson, 1998), l'occurrence la plus récente de cet hommage patrilinéaire. À propos de ce phénomène, cf. Amelia Jones, « The Pollockian Performative... », *op. cit.* Il est curieux que Jackson Pollock soit si souvent célébré comme séminale, alors qu'on parle rarement en ce sens de John Cage, pourtant indéniablement aussi influent, sinon davantage que lui (et de plus, professeur d'Alan Kaprow) ; rares sont les mentions de John Cage comme « père » ou dans un quelconque lexique de patrilignage. De même, l'« impact » de John Cage et Merce Cunningham n'est, à ma connaissance, jamais considéré comme macho, à l'encontre de celui du peintre d'action. Ma recherche des textes n'a certes pas été exhaustive, mais je pense qu'une analyse approfondie de la rhétorique de la critique d'art distinguant Pollock de Cage produirait des résultats intéressants sur la question de l'imaginaire de l'influence et du lignage en histoire de l'art. Les questions du « gender » et de l'orientation sexuelle sont, bien sûr, loin d'être ici anodines. On voit aujourd'hui surgir, par exemple, bien plus d'analyses sur Gertrude Stein qu'elle n'en mérite au regard de son importance réelle dans l'histoire des avant-gardes (cf. par exemple, Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theater*, New York, Routledge, 2000). Reste qu'il est alarmant de constater combien récente est l'apparition de tels travaux. Gertrude Stein était-elle, comme John Cage, inutilisable comme figure de père fondateur, en raison de son « gender » et de ses préférences sexuelles ?