

# Exposition

DANS **ÉTUDES 2012/2 Tome 416**, PAGES 244 À 247  
ÉDITIONS **S.E.R.**

ISSN 0014-1941

DOI 10.3917/etu.4162.0244

Date de mise en ligne : 02/02/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-2012-2-page-244?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour S.E.R..**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Exposition

## Danser sa vie ou la fusion des arts au xx<sup>e</sup> siècle

« **M**ON art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. [...] Je n'ai fait que danser ma vie », écrit Isadora Duncan dans un livre publié en 1928. Cette phrase a donné son titre à une exposition foisonnante et ambitieuse du Centre Pompidou, *Danser sa vie*. C'est une histoire parallèle des arts plastiques et de la danse de 1900 à aujourd'hui, plus d'un siècle d'observation mutuelle, d'amour et de méfiance, d'échanges, de défis parfois relevés, parfois abandonnés, et d'une passion partagée pour le mouvement des corps dans l'espace : 450 œuvres, un dédale pour deux arts qui, avant la révolution artistique de la fin du xix<sup>e</sup> siècle, étaient encore séparés.

Mais qui donc danse sa vie ? Isadora aux bras jetés vers le ciel ? Ces deux femmes et cet homme nus sur les prairies du Monte Verità près d'Ascona dont les corps oscillent et dont les mains liées forment une ronde ? Mary Wigman interprétant une danse de mort ou de sorcière ? Et plus près de nous, les danseurs de Pina Bausch sur la musique du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky ? Qui danse sa vie ? Des danseurs, des peintres, des sculpteurs, des photographes, des cinéastes...

En 1912, Emil Nolde peint *Danseuses aux bougies*, un ballet de couleurs et de lignes dépourvu des grâces anciennes de la peinture académique, celles d'un temps où chacun, peintres et danseurs, savait rester à sa place, les uns montrant avec élégance un instant suspendu dont ils ne pouvaient que laisser entrevoir l'avant et l'après comme chez Watteau au xviii<sup>e</sup> siècle, les autres réalisant le miracle de la légèreté et de l'apesanteur en un moment éphémère aussitôt disparu mais réglé par des conventions que reconnaissait immédiatement le public cultivé.

Vers 1926-1928, Ernst Ludwig Kirschner représente Mary Wigman et sa danse de la mort. Les danseurs occupent toute la toile. Les pieds de Mary Wigman sont presque posés sur le bas du tableau, les lignes au sol semblent déborder du côté de l'observateur qui n'est plus en condition d'observer car il n'est ni dans la salle, ni au balcon ni même au premier rang. Il est sur scène avec les personnages. Le peintre est devenu danseur. En quelques années, du début du xx<sup>e</sup> siècle aux années 1920, dans tous les arts, les conventions figuratives qui ont réglé chaque mode d'expression depuis la Renaissance sont remises en question par les créateurs.

Commentez  
les carnets sur  
[www.revue-etudes.com](http://www.revue-etudes.com)



*Danser sa vie. Art et  
danse de 1900  
à nos jours*

Centre Pompidou,  
75004 Paris

Rens :  
01 44 78 12 33 et  
[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

Tous les jours sauf  
le mardi de 11h à  
21 h

Jusqu'au 2 avril

Exposition complétée par un catalogue, un recueil d'écrits sur la danse, des projections, des spectacles et des performances

Au XIX<sup>e</sup>, les peintres sont allés travailler en plein air sur le motif et la composition en perspective artificielle a cédé la place à l'expérience visuelle de l'espace. Ils ont figuré de nouveaux sujets liés au développement de l'industrie, de l'urbanisme, des loisirs et des villégiatures. Ils se sont intéressés à d'autres modèles, à d'autres catégories sociales, à des cultures ou à des représentations lointaines et exotiques. L'édifice optique et figuratif qui régnait depuis quatre siècles s'est écroulé ; il fallait tout reconstruire et tout réinventer. La danse a vécu un processus analogue. L'architecture scénique, qui obéissait à la même logique que l'espace pictural, est contestée. Les danseurs cherchent d'autres lieux et d'autres dispositifs. Comme les peintres quittent leurs ateliers, ils sortent des salles de spectacle. Comme les peintres vont travailler en plein-air, ils vont danser dans les forêts et dans les clairières. Ils exercent de moins en moins leur liberté à l'intérieur des anciens codes et des anciennes conventions ; ils puisent de plus en plus leur inspiration dans leur propre existence mentale et corporelle.

Il se produit en même temps une collision générale que rend visible le tableau d'Emil Nolde avec sa peinture gestuelle, ses couleurs extrêmes et la sauvagerie mouvementée de ses personnages. Danse figurée, peinture dansée, c'est tout un. Autour de 1912, les peintres et les danseurs partagent les mêmes expériences, ils se trouvent aux mêmes endroits, ils vivent ensemble. Les conventions picturales, les conventions gestuelles, les frontières entre les genres artistiques, les anciennes classifications ont explosé. Les artistes sont à la poursuite d'un art total dont ils deviennent le centre – non plus un centre par mode d'expression, mais un seul centre, un seul principe qu'ils mettent à l'épreuve en organisant des spectacles uniques, ceux des communautés d'artistes éloignées du public comme au Monte Verità, ceux des Ballets russes où triomphe la figure de Nijinski, ou ceux des dadaïstes comme Sophie Taeuber-Arp, danseuse et peintre, peintre et danseuse.

Les plasticiens ne se contentent plus de représenter le spectacle, ils y participent. Ils ne se contentent plus d'en composer le décor, ils en conditionnent le déroulement et l'accomplissement – ainsi Picasso dans ses collaborations avec les Ballets russes. Ils en organisent la mise en scène au point de vouloir parfois en contrôler l'ensemble, jusqu'aux mouvements des corps réglés des costumes aux déplacements – chez Oskar Schlemmer au Bauhaus par exemple. De leur côté, les chorégraphes et les danseurs ne se contentent plus d'interpréter une musique et des rythmes conçus par d'autres selon une autre logique ; les décors et les costumes cessent d'être des accessoires. Sons, images et chorégraphie n'ont plus qu'une seule origine.

Le parcours de *Danser sa vie* est composé comme une symphonie en trois mouvements, « la danse comme expression de soi », « danse et abstraction », « danse et performance ». Les deux premiers

mouvements racontent comment l'approfondissement de l'expression ou de l'abstraction devient le moteur d'une recherche partagée, d'un enrichissement et de stimulations mutuelles qui se poursuivent encore aujourd'hui.

Les plasticiens adoptent les formes corporelles de la danse. Expression de soi par le geste, au début du xx<sup>e</sup> siècle chez Nolde et chez Kirschner, ou dans les années 1950 chez Jackson Pollock qui tourne autour de ses toiles en y jetant de la couleur (le *dripping*). Interprétation abstraite comme dans la mécanique du mouvement saisie par les Futuristes, dans les compositions de Kandinsky ou de Theo van Doesburg. Les danseurs reprennent ce qu'ils ont contribué à mettre en forme, la schématisation du mouvement obtenue par les plasticiens qu'ils réintègrent à la danse. Cet échange nourrit encore la danse contemporaine. Il nourrit aussi les artistes plasticiens, Matthew Barney par exemple, quand il se contraint à des postures extrêmes, des situations de déséquilibre ou de danger corporel pour exécuter des dessins ou quand il se met en scène dans des sortes d'opéras-ballets filmés qui sont des avalanches de tableaux vivants.

Les plasticiens s'approprient le mouvement. Les chorégraphes et les danseurs s'approprient la composition graphique. Les deux modalités artistiques de la danse et des arts plastiques se sont rapprochées au point de se toucher parce qu'elles s'appuient sur les deux principes complémentaires qui gouvernent tout l'art du xx<sup>e</sup> siècle : l'expression qui vient de l'intérieur, qui va du sujet vers l'objet ; l'abstraction qui vient de l'extérieur, qui va de l'objet vers le sujet.

L'exposition du Centre Pompidou donne une image saisissante de cette collision ; elle met en œuvre certains des moyens qui l'ont provoquée : d'abord la photographie, puis le cinéma, enfin la vidéo et les techniques numériques. Auparavant, jusqu'à la deuxième partie du xix<sup>e</sup> siècle, une telle exposition aurait été impossible. Il n'y avait de documents sur l'histoire de la danse que des récits, des dessins, des peintures et des sculptures. Avec les nouvelles techniques de l'image, de nouveaux documents apparaissent qui ne sont ni peinture, ni sculpture, ni récits, pas plus qu'ils ne sont la danse elle-même, puisqu'elle est éphémère et disparaît sitôt finie.

Ces nouveaux documents font que nous pouvons désormais savoir, ou croire que nous savons, ce qu'était ou ce qu'est la danse. Et les plasticiens peuvent faire autre chose que représenter ce qu'ils en voient, cette tâche étant désormais dévolue à la pellicule et à l'enregistrement. Ils peuvent ainsi y entrer à leur façon qui cesse finalement d'être la leur pour devenir celle d'un seul art. Un demi-siècle après la révolution moderne des années 1900, la collision s'est transformée en une fusion que symbolisent les *Anthropométries* réalisées par Yves Klein vers 1960 : des performances dansées par des femmes nues au contact d'une peinture bleue dont elles laissent ensuite l'empreinte sur des toiles.

Le troisième mouvement de l'exposition donne ainsi un sens précis et intelligible au terme de « performance ». Depuis les années 1960, ce mot est associé à des actions éphémères réalisées en public ou en privé dont il reste des documents soit sous forme d'œuvres-traces (dessins, peintures, objets divers utilisés pendant ces actions), soit sous forme d'enregistrements (photographies, films, vidéos). Les *Anthropométries* d'Yves Klein, ou les *drippings* de Jackson Pollock peuvent être classés dans cette catégorie ; de même que les spectacles ou les événements dansés documentés systématiquement. Ces pratiques ne peuvent plus être classées du côté de l'art plastique ou de la danse ; elles sont à la fois l'un et l'autre. Après leur exécution, elles sont le plus souvent destinées à être présentées dans des institutions consacrées aux arts plastiques, voire à être mises en vente sur le marché de l'art sous différentes formes (enregistrement ou descriptif permettant une nouvelle interprétation de l'action initiale).

*Danser sa vie* permet de prendre la mesure de l'événement que constitue la naissance de la performance comme mode d'expression artistique autonome commun à tous les arts, de la peinture à la danse et de la musique à la poésie (la performance coexiste d'ailleurs aujourd'hui avec les autres modes d'expression qui poursuivent leur existence propre).

Dans l'Antiquité grecque, il y avait une Muse de la danse, Terpsichore, mais il n'y en avait pas pour la peinture et pour la sculpture. À la Renaissance, la peinture ne faisait pas partie des arts libéraux comme la musique et la poésie. La relation entre les arts, leur classement et leur hiérarchie a été l'objet d'un long combat, mené principalement par les peintres qui voulaient sortir de leur statut d'artisans et accéder à celui des poètes. Ce combat a non seulement influencé les systèmes de formation et de transmission des savoirs, il a aussi joué un rôle dans l'évolution des styles et des pratiques artistiques. Il ne sera gagné qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand de nouveaux arts « mécaniques » (photographie, cinéma) permettront aux arts plastiques d'échapper à leur fonction documentaire, quand danser la vie sera devenu la finalité commune de tous les arts.

Depuis les années 1960, les nouvelles technologies figuratives numériques, les échanges entre les modes d'expression et la fusion des arts conduisent à des expériences inédites qui ne peuvent être comprises ni jugées en fonction de classifications artistiques datant d'un demi-millénaire, voire de l'Antiquité. Le spectacle de ces nouveautés est d'autant plus déconcertant qu'il est difficile de savoir à quoi on a affaire et quelle sera la suite de cette aventure. L'exposition *Danser sa vie* met en scène un moment extraordinaire de l'histoire culturelle commencé au début du XX<sup>e</sup> siècle, celui d'une recomposition des arts qui n'a pas encore écrit son avenir.