



**HAL**  
open science

## La fiction dans la danse

Anne Pellus

► **To cite this version:**

| Anne Pellus. La fiction dans la danse. Registres : Revue d'études théâtrales, 2019, 21, p. 52-66. <hal-04730129>

**HAL Id: hal-04730129**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04730129v1>**

Submitted on 10 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## LA FICTION DANS LA DANSE

Anne PELLUS

Université Toulouse Jean Jaurès

La présente contribution au numéro de la revue *Registres* consacré à la fiction théâtrale pourrait, à première vue, sembler inopportune dans la mesure où elle s'attache à réfléchir à la place, aux modalités et à la valeur de la fiction dans la danse contemporaine. Cela dit, cette réflexion nous semble utile et nécessaire au regard de l'évolution des relations entre la danse et le théâtre observée ces trente dernières années. En effet, si l'on s'en tient à la définition du « théâtre postdramatique » proposée par Hans-Thies Lehmann dans son essai désormais célèbre publié en 1999<sup>1</sup>, la différenciation entre ces deux arts sur les scènes contemporaines serait désormais obsolète. C'est qu'un tel théâtre aurait pour principale caractéristique de se revendiquer comme « un événement scénique [...], à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel<sup>2</sup> ». Événement plus que représentation, le « théâtre postdramatique » se définit comme un spectacle émancipé du paradigme dramatique et du primat du texte, un « point de rencontre des arts<sup>3</sup> » sous l'intitulé duquel il serait alors possible d'englober toutes sortes de propositions artistiques, notamment celles de la danse contemporaine<sup>4</sup>.

Or, il faut bien l'admettre, aujourd'hui, la distinction entre un spectacle chorégraphique et un spectacle théâtral peut sembler difficile, si ce n'est arbitraire. Par le recours au texte, la danse contemporaine se déterritorialise vers le théâtre en même temps que le théâtre tend à s'éloigner du texte au profit du corps et de l'image, se déterritorialisant à son tour vers la danse. À l'heure où le dramaturge cède de plus en plus souvent la place à « l'écrivain de plateau », où le théâtre comme *texte* fait place au théâtre comme *matériau*, la distinction traditionnelle qui donnait à l'un le primat du dire, à l'autre celui du mouvement s'est considérablement brouillée au point qu'il semble désormais impossible de poser comme un critère de distinction opératoire que « le théâtre parle, [alors que] la danse bouge<sup>5</sup> ». Dès le début du XXI<sup>e</sup> siècle, certains chercheurs en arts du spectacle comme Sophie Guhéry font même l'hypothèse que la danse serait « aux sources d'une théâtralité nouvelle<sup>6</sup> » pour le théâtre, une théâtralité s'apparentant à bien des égards à celle du « théâtre de la perceptibilité » théorisé par Hans-Thies Lehmann et qui, « dépassant les principes de la mimésis et de la fiction, [...] trouve évidemment dans la danse une formidable occasion d'affiner son rapport au corps, mais aussi à la sensation, au présent et à la présence, au réel et à une certaine "énergétique"<sup>7</sup> ». En 2011, André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden prennent acte de ces mutations à l'œuvre sur les scènes contemporaines en des termes qui signalent l'extrême porosité entre le théâtre et la danse :

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (1999), L'Arche, Paris, 2002, traduction de l'allemand par Philippe-André Ledru.

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> Voir Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx, « Réouverture ou suite sans fin », in *Études théâtrales*, n°49, « Théâtre et Danse, un croisement moderne et contemporain », Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain, 2010, p. 9.

<sup>6</sup> Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, CRILQ, Montréal, automne 2004, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 52.

On assiste à une « autonomisation du signe théâtral », libéré du texte, de la représentation, au profit de la « présence ». Des corps sur scène qui ne sont plus que des qualités de signes, des potentialités qu'il est possible, mais pas indispensable, d'actualiser par une interprétation libre.<sup>8</sup>

Là, en même temps que « l'acteur devient le témoin (et non l'interprète) des affects », le danseur « ne “représente” que sa matérialité dansante<sup>9</sup> ».

Paradigmatique de la *mixis* scénique prévalant aujourd'hui, non seulement dans les marges, mais au sein même des structures institutionnelles de création et de diffusion du spectacle vivant, ce brouillage des frontières identitaires entre le théâtre et la danse participe d'une dynamique d'uniformisation et d'appropriation qui tend à produire de l'indistinction plutôt qu'elle ne crée de la diversité. Mais, surtout, elle interroge à nouveaux frais l'identité du théâtre dans sa relation avec la danse comme celle de la danse dans sa relation avec le théâtre, et en particulier à la fiction. En effet, cette dernière est au cœur de la danse spectaculaire occidentale, et ce, depuis longtemps. Et elle est indissociable de la question de la théâtralité de la danse par-delà la diversité des formes scéniques auxquelles celle-ci donne naissance au cours de son histoire. Aussi est-il étonnant de voir la danse ignorée dans le dernier essai de Jean-Marie Schaeffer consacré à la fiction<sup>10</sup>. Évoquant la diversité de ses « modes d'être [...] selon les supports symboliques dans lesquels elle s'incarne », le philosophe cite à titre d'exemples « récit verbal, pièce de théâtre, art du mime, fiction radiophonique, bande dessinée, peinture (parfois), photographie, cinéma, dessin animé, installation (dans les arts plastiques), multimédia, systèmes de réalité virtuelle<sup>11</sup> » puis, plus loin, l'opéra<sup>12</sup>, omettant de joindre le spectacle chorégraphique (en particulier le ballet) à la liste de ces innombrables dispositifs fictionnels. Même si la liste ne se prétend pas exhaustive, une telle omission nous semble révélatrice du présupposé selon lequel la danse ne serait pas concernée par la fiction parce qu'elle serait un art *a priori* non-mimétique et non verbal. Elle témoigne aussi, sans doute, de la complexité des liens entre la fiction et la danse spectaculaire, une complexité que Jean-Marie Schaeffer relève pour le spectacle opératique<sup>13</sup> en invoquant « l'inséparabilité de la diégèse fictionnelle, du chant et de la musique [qui] en fait un dispositif difficile à analyser<sup>14</sup> ». On pourrait aisément appliquer cette idée au ballet, où, à l'instar de l'opéra, la diégèse entretient des liens complexes avec la danse et la musique. Cela dit, en dépit de « l'inséparabilité des éléments » constitutifs d'une œuvre chorégraphique, la fiction et le drame, quand ils sont convoqués, y apparaissent comme des composantes exogènes à la danse elle-même, soit comme les signes de son hybridation avec le théâtre.

Une telle hybridation a longtemps été désirée *par* et *pour* la danse. Cependant, au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle devient l'objet de tous les soupçons, entraînant la fiction dans son sillage. À l'évidence, cette évolution fait écho à celle du théâtre d'Art de ces trente dernières années, ce en quoi elle pourrait être symptomatique de l'influence sur tous les arts de la scène d'un postmodernisme en rupture avec la représentation. Cela dit, qu'elle fasse appel ou qu'elle rompe avec la fiction, la danse répond aussi à des nécessités qui lui sont propres. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, nous tenterons de montrer en quoi la fiction est le signe d'un « désir de théâtre » dans la danse et ce que ce désir recouvre, avant de réfléchir aux raisons et aux modalités de sa minorisation puis de son rejet par la danse

<sup>8</sup> André Helbo, Catherine Bouko, Élodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in *Revue internationale de philosophie*, n°255, 2011/1, p. 90.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>10</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, collection « Poétique », Seuil, Paris, 1999.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Id.*

contemporaine, en particulier en France. Mais, jetez la fiction par la porte, elle rentrera par la fenêtre. Aussi achèverons-nous cette réflexion en montrant de quelle manière la fiction continue de s'inviter dans la danse, y compris dans des formes contemporaines qui prétendent s'en être fermement débarrassées.

### **La fiction dans la danse : un « désir de théâtre » ?**

Comme le fait Hans-Thies Lehmann en choisissant pour titre à son essai *Le Théâtre postdramatique* (et non *Le Spectacle postdramatique*), on aborde plus volontiers les relations entre le théâtre et la danse depuis le champ du théâtre que depuis celui de la danse. Ceci s'explique sans doute en partie par l'idéalisation dont le théâtre fait l'objet dans l'histoire des arts et à la place prépondérante que lui accorde l'esthétique en Occident. Ainsi, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, au nom d'une approche logocentrique prédominante, Hegel considère le théâtre comme « l'Art des arts » que seule la philosophie serait appelée à dépasser, alors que la danse ne figure même pas dans son « système » des arts. Bien sûr, cela ne signifie pas que la danse scénique n'existe pas ni même qu'elle n'est pas désirable et désirée par le théâtre. Les chercheurs et chercheuses en arts du spectacle le savent bien, elle constitue depuis longtemps une composante du spectacle théâtral, y compris le plus savant, que l'on pense au théâtre antique, à la comédie-ballet ou au théâtre musical. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment, se développe au théâtre et à l'opéra le recours aux ballets « intercalaires » dans le cadre d'une narration englobante. Selon les époques et l'importance qu'on lui accorde, la danse tient la place de simple « assaisonnement », de « divertissement » ou d'« intermède », plus rarement celle de composante à part entière de la dramaturgie contribuant à l'esthétique des œuvres et à leur propos. Longtemps assignée à l'*opsis*, on ne lui accorde guère d'autre fonction que celle d'*agrément* ou d'*accompagnement*. Dans tous les cas, ces différences de traitement témoignent des relations plus ou moins ancillaires (rarement *dialogiques*<sup>15</sup>) que la danse entretient avec le théâtre, relations de proximité dangereuse pour la danse qui, longtemps, peine à conquérir son autonomie par rapport à son « art frère ».

Mais qu'en est-il du « désir de théâtre » dans la danse ? À quoi rêvent les artistes chorégraphiques quand ils aspirent à la théâtralité, voire qu'ils convoquent au sein de formes dansées « englobantes » des moments de théâtre ? Contre toute tentation essentialiste, nous envisagerons ici la théâtralité comme une *pulsion* vers le théâtre dont le modèle n'est ni fixe ni préétabli, le théâtre et la danse ne cessant de se redéfinir au cours de leur histoire. C'est pourquoi nous reprendrons à notre compte la définition de la théâtralité proposée par Geneviève Jolly et Muriel Plana dans *Lexique du drame moderne et contemporain*. Selon ces dernières, « le concept de théâtralité permet d'articuler le *théâtral* et le *non-théâtral*, puisqu'il peut rendre compte d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore<sup>16</sup> ». Pour elles, la théâtralité naîtrait donc du « manque » et/ou ressortirait du « rêve », si ce n'est du fantasme :

Le suffixe « -ité » comprenant également l'idée de potentialité, l'objet se définit alors par sa finalité externe, et son devenir : *est théâtral ce qui veut et peut être théâtre*. [...] Qu'elle soit nostalgie d'un modèle, rêve d'une essence, repli sur une spécificité, vouloir ou pouvoir – désir –, la théâtralité est manque de théâtre.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Nous empruntons ce concept à Muriel Plana qui considère que pour qu'une relation interartistique soit idéalement « dialogique », celle-ci doit être égalitaire, libre et effective entre les éléments.

<sup>16</sup> Geneviève Jolly et Muriel Plana, « Théâtralité », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, J.-P. Sarrazac (dir.), Circé/Poche, Belval, 2005, p. 214.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 215.

Qu'est-ce qui nourrit un tel désir chez les artistes chorégraphiques ? Lorsqu'au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le « ballet d'action » prend explicitement le drame pour modèle, c'est poussé par un besoin de légitimation, de grands maîtres de ballets européens comme Noverre aspirant à élever la danse au statut d'art canonique. À ce moment-là, il s'agit rien moins que de « tirer la danse de l'état de langueur et de léthargie dans laquelle elle [est] plongée<sup>18</sup> », de l'arracher au statut de « profession, dont le succès se borne à l'adresse, à la vigueur et à l'élévation plus ou moins grande des *cabrioles*<sup>19</sup> », bref, d'arracher « ce frère nouveau-né<sup>20</sup> » (de la poésie, de la peinture et de la musique) à son inexorable fonction de divertissement. C'est pourquoi, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le ballet peut à bien des égards être considéré comme un genre dramatique (ou, dirait Noverre, un « art imitateur »), ce qui est toujours le cas des grands ballets narratifs du répertoire classique.

Cela dit, nous faisons l'hypothèse que, même sortie du régime représentatif des arts, et donc quelles que soient les époques, en formulant son « désir manque de théâtre », la danse exprime toujours son rejet de l'abstraction, du formalisme et de la pure dépense. Car ce désir se fonde sur l'idée d'une spécificité du théâtre par différenciation avec la danse – l'identité d'un art tendant toujours à se définir dans sa relation avec les autres arts. Autrement dit, quand la danse désire le théâtre, c'est à une forme d'altérité qu'elle aspire et ce d'autant plus fortement que danse et théâtre sont à bien des égards des arts jumeaux, comme « les deux versants différenciés de l'acte<sup>21</sup> ». Ainsi, en recherchant la théâtralité, la danse tendrait toujours peu ou prou à fantasmer une essence du théâtre ayant partie liée avec le dédoublement du monde et la fiction. Elle rejoint en cela certaines définitions s'attachant à mettre en évidence une spécificité théâtrale. Selon Alain Giraud, celle-ci serait « d'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène en opposition au monde "réel" de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur<sup>22</sup> ». L'importance du fictionnel ressort également de la définition proposée par Alain Rey : « C'est dans le rapport entre un réel tangible de corps humains agissants et parlants, ce réel étant produit par une construction spectaculaire, et une fiction ainsi *représentée* que réside la théâtralité<sup>23</sup> ». Comme on le comprend, ces deux définitions reposent sur l'idée que la fiction et la représentation auraient partie liée avec une essence du théâtre, idée que l'on retrouve chez certains philosophes contemporains qui aiment le théâtre et s'efforcent de le théoriser, notamment Alain Badiou, Jacques Rancière, Denis Guenoun et Bernard Stiegler<sup>24</sup>.

### **Danse contemporaine et fiction : de la minorisation au rejet**

Mais il est loin le temps où la danse prenait le drame pour modèle et aspirait à la « puissance logico-narrative » de la fiction pour mieux se légitimer. Dans la danse contemporaine française, le « désir de théâtre » s'avère minoritaire, ce qui n'est pas le cas, en revanche, dans la danse contemporaine allemande ou flamande. Au début des années 1970, au

<sup>18</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettre sur la danse et les arts imitateurs* (1760), Librairie théâtrale, éditions Lieuter, Paris, 1952, p. 11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> Laurence Louppe, « Danse et Théâtre », in *Nouvelles de danse* n°18, Contredanse, Bruxelles, 1994, p. 12.

<sup>22</sup> Alain Giraud cité par Patrice Pavis, « Théâtralité », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 360.

<sup>23</sup> Alain Rey cité par Patrice Pavis, *ibid.*

<sup>24</sup> Voir l'analyse que fait Muriel Plana de la pensée de ces quatre philosophes dans son dernier essai, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, Orizons, Paris, 2015.

moment où elle « explose » avec quelques décennies de retard sur le reste du monde, la Nouvelle Danse française est surtout influencée par le courant abstrait de la danse nord-américaine, alors que le « théâtre dansé » hérité de la danse moderne allemande ne fait pas école. Ajoutons que, s'ils sont quelques artistes chorégraphiques reconnus à se réclamer explicitement de la théâtralité, ce terme recouvre alors des démarches et des esthétiques très diverses et ne fait l'objet d'aucune théorisation. À l'instar du *Tanztheater* allemand au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette revendication exprime surtout la volonté de rupture des chorégraphes français avec une danse académique encore puissamment normative et celle d'ancrer leurs danses dans des problématiques psycho-sociales. Ainsi, selon les chorégraphes, la théâtralité passe par la recherche de l'expressivité, par le recours à des situations ou à des gestes ordinaires, par la mise en scène de corps atypiques ou encore par l'intégration de paroles, de chants et d'objets, le seul point commun entre toutes ces esthétiques étant une forme d'*impureté* formelle. Quarante ans plus tard, en France, ce « désir de théâtre » est plus minoritaire que jamais, en dépit de la reconnaissance acquise par des chorégraphes comme Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta ou Maguy Marin. Car à ces pionniers et pionnières de la danse contemporaine française attirés par le théâtre a fait place, au cours des années 1990, une nouvelle avant-garde chorégraphique qui impose une *doxa* anti-fiction des plus radicales. Exception française ou tendance plus générale ? De quoi ce rejet est-il le nom ?

Pour nous, celui-ci ressort avant tout d'une pulsion puriste de la danse qui s'exacerbe au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la danse occidentale explorant dans le sillage des autres arts les propriétés de son médium. Cette pulsion a son histoire, liée plus particulièrement à celle de la danse nord-américaine dont nous avons évoqué l'influence sur la danse contemporaine française. Aux États-Unis, au début des années 1950, le chorégraphe Merce Cunningham rompt avec l'expressivité et l'émotionnalité de la *modern dance* où il a fait ses premières armes en tant que danseur. Pour lui, « le mouvement est expressif au-delà de toute intention ». Aussi, contre l'intensité dramatique fondée sur l'intériorité et l'ancrage psycho-social des danses de Graham et Humphrey, revendique-t-il un corps plus « énoncé » qu'« énonciateur »<sup>25</sup>, poussant à ses limites l'ambition moderniste de faire de la danse un langage à part entière. « Champ de signifiante et non système de signes<sup>26</sup> », avec Merce Cunningham, la danse se revendique comme un art autonome, irréductible aux autres arts et défiant vis-à-vis de sa propre théâtralité. En même temps, Cunningham entend rompre avec un ordre du sens fondé sur une fiction mimétique, aussi réduite soit-elle, rejetant toute organisation des éléments à partir d'une « dramaturgie centralisante de la crise<sup>27</sup> » encore prégnante dans les créations de la *modern dance*<sup>28</sup>. À l'instar du compositeur John Cage, son compagnon et collaborateur, le chorégraphe fait de l'aléatoire un principe compositionnel interdisant *a priori* toute combinatoire des phrases et des mouvements dansés guidée par une intention expressive. Et il ne s'agit pas, loin de là, d'un phénomène isolé. Au début des années 1960, et bien qu'elle prenne ses distances avec l'esthétique cunninghamienne, la nouvelle avant-garde chorégraphique new-yorkaise du Judson Church poursuit l'objectif de débarrasser la danse moderne des débordements de la subjectivité. Pour ce faire, elle expérimente des modes de composition fondés sur « un dispositif externe (une formule) qui impose l'organisation de la pièce au-delà de toute volonté ou désir subjectif du chorégraphe ou des

<sup>25</sup> Nous devons cette distinction au philosophe et chercheur en danse Michel Bernard.

<sup>26</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, « Points Essais », Seuil, Paris, 1982, p. 273.

<sup>27</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles, 2004, p. 232.

<sup>28</sup> Cela dit, certains chorégraphes de la *modern dance* s'en éloignent déjà considérablement comme Doris Humphrey qui expérimente des formes chorales dites « symphoniques ». De même, pour Rudolf Laban, le *Tanztheater* englobe potentiellement tous les genres, de la danse narrative à la danse abstraite. C'est Kurt Joos qui, à la fin des années 1920, redéfinit le *Tanztheater* comme synthèse entre danse et dramaturgie théâtrale au service d'un propos ouvertement politique et social.

interprètes<sup>29</sup> ». Qu'elle repose sur un *chance-process* ou sur un protocole minimaliste, cette « esthétique du désenchaînement<sup>30</sup> » marque donc toute la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, faisant de la dramaturgie « perçue comme l'envers de l'imprévisible<sup>31</sup> » l'ennemie numéro un d'un art chorégraphique véritablement contemporain.

C'est ainsi que le rejet de la fiction devient un marqueur de contemporanéité, voire d'avant-gardisme. Parce qu'elle serait liée à l'art « muséal » du ballet (classique *et* moderne), la fiction apparaît désormais comme synonyme d'un art conventionnel et passéiste dont toute « danse d'Art » véritable devrait se détourner. Rien d'étonnant, donc, à ce que cette *via negativa* soit celle choisie par la jeune garde chorégraphique française des années 1990<sup>32</sup> lorsqu'elle entend opposer à la « standardisation » des formes une approche de la danse censée réactiver sa potentialité critique. Influencée par le *body art* et la *post-modern dance* nord-américaine dont elle redécouvre le travail, cette nouvelle génération de chorégraphes trace une ligne de fracture avec ses aîné.es, substituant au modèle désirable du théâtre des modèles empruntés à la performance et, à la théâtralité, une *doxa* de la « pure présence ». Le critique Philippe Verrière résume cette théâtrophobie en ces termes :

Il fallait donc un corps présenté comme tel, vrai, tangible. Avancer ne serait-ce que l'idée de la fiction revenait à occulter le corps derrière le costume – au sens propre – du rôle. Outre que cette recherche a conduit à force débats, sur la nudité en danse par exemple, elle supposait aussi un refus complet de l'illusion scénique et du rôle, ce qui revenait à bannir toute fiction de l'univers chorégraphique.<sup>33</sup>

Ainsi, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un nouveau paysage chorégraphique se dessine en France qui promeut une danse contemporaine « performative », volontiers autoréférentielle, « mettant en avant, de manière intrinsèque, les notions d'immédiateté et de non reproductibilité de l'action<sup>34</sup> ». Dans le contexte de l'époque, cette déterritorialisation de la danse vers la performance est animée par une intention politique, non seulement la critique du système de production des œuvres chorégraphiques, mais aussi, plus largement, celle de l'économie de marché appliquée au spectacle vivant. Aux productions « standardisées » des années 1980, il s'agit d'opposer le modèle de la performance comme « royaume de l'effectuation sans objet<sup>35</sup> », soit d'accentuer le caractère éphémère, anti-spectaculaire et non reproductible des propositions artistiques.

Dans les années 1990 et 2000, ce refoulement de la théâtralité se traduit par le rejet de la forme « réifiée », du signifié, d'une conception du corps comme signe renvoyant à autre chose que lui-même. Là, se radicalise une approche du corps comme immanence : celui-ci doit être pure littéralité au même titre que la scène doit devenir purement indicielle. Au corps extra-quotidien, artificiel, du danseur virtuose, le courant « performatif » oppose la pseudo-transparence du corps du performeur, pure présence, pure présentification de lui-même dans son refus du « leurre » de toute identité fictive. Cette théâtrophobie passe aussi par la mise en

<sup>29</sup> Isabelle Ginot et Christine Roquet, « Une structure opaque : les "Accumulations" de Trisha Brown », in *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Claire Rousier (dir.), collection « Recherches », CND, Pantin, 2003, p. 256.

<sup>30</sup> Nous empruntons cette expression à Laurence Louppe, in *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>31</sup> Marion Boudier *et al.*, « Imprévisible », in *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 73.

<sup>32</sup> Parmi les principaux représentants de cette nouvelle avant-garde, on peut citer Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz, Jérôme Bel, Alain Buffard, Loïc Touzé ou encore Xavier Le Roy.

<sup>33</sup> Philippe Verrière, « Frictions sur la fiction. Danse contemporaine, 2000-2010 », in *Études théâtrales* n°47-48, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain, 2010, p. 94.

<sup>34</sup> Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 28.

<sup>35</sup> Patricia Falguières, « Le Théâtre des opérations », in *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 74.

crise de l'ensemble des paramètres spectaculaires que sont le décor, les costumes, le son et la lumière. Les premières créations de Jérôme Bel sont paradigmatiques des opérations négatives qui sous-tendent le devenir performatif de la danse contemporaine française<sup>36</sup>. Ainsi, dans *Nom donné par l'auteur*, deux hommes en tenue quotidienne (jean, tee-shirt, baskets) se livrent sous une lumière crue à une série d'actions consistant à manipuler et à redisposer en silence une série d'objets issus du monde ordinaire (du séchoir à cheveux au dictionnaire). Quant à *Jérôme Bel* (risquons-nous à la caricature), il donne à voir cinq hommes et femmes nus sur un plateau vide qui chantonnent, se triturent la peau et dessinent sur leur corps au rouge à lèvres.

Si, au cours des années 1990, les artistes appartenant à ce courant peinent à trouver leur public et le soutien des institutions, aujourd'hui, ils sont entrés pleinement dans le paysage chorégraphique français, voire y occupent une place de choix. Depuis une dizaine d'années, nombreux sont ceux à avoir reçu des récompenses prestigieuses, signes de la reconnaissance de leur travail sur le plan national et international. Certains ont même trouvé place dans les institutions françaises qu'ils contribuent à faire évoluer. Ainsi, entre 2004 et 2011, Emmanuelle Huynh dirige le CNDC d'Angers. En 2008, Boris Charmatz est nommé à la tête du CCN de Rennes qu'il transforme en un « Musée de la Danse » d'un genre nouveau. Quant aux créations de Jérôme Bel, elles sont désormais présentées au sein des plus hauts lieux de l'institution théâtrale et opératique. C'est pourquoi il est difficile d'y voir des formes marginales, encore moins dissensuelles, même si elles restent associées à un art savant qui entretient la réputation d'élitisme de la danse contemporaine alors que le ballet est entré dans l'ère de sa démocratisation<sup>37</sup>. Aussi, à l'heure où le « performatif » imprègne les pratiques dans tous les champs de l'art, ne serait-il pas temps de reconsidérer son caractère anti-conventionnel et prétendument disruptif ? Et de réfléchir à nouveau à la place et à la valeur de la fiction dans la danse contemporaine ?

### **Le « désir de théâtre » dans la danse contemporaine : désir de politique ?**

Bien sûr, il ne s'agit pas de reconduire ici l'opposition binaire entre la théâtralité des pionniers de la danse contemporaine et la performativité de l'avant-garde des années 1990 : les chorégraphes français, quelle que soit leur génération, ont évolué avec leur temps et sont traversés par de multiples influences. Déjà présentes dans les années 1970, les pratiques hybrides se sont diversifiées et multipliées depuis vingt ans en même temps que s'est radicalisée la revendication de la danse contemporaine d'être un champ d'expérimentation sans frontières. À l'heure où la *mixis* touche tous les champs de l'art, les chorégraphes comme les metteurs en scène font librement appel à nombre de disciplines et de techniques (danse, musique, poésie, architecture, photographie, cinéma, vidéo) selon une dynamique interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, qui intègre aussi les arts numériques et les nouvelles technologies. Pas de table rase donc, mais le temps est peut-être venu de réfléchir à nouveau aux vertus de la théâtralité *de* et *dans* la danse, quand bien même celle-ci s'intégrerait à des dispositifs scéniques plus hybrides que jamais. C'est du reste ce que font une minorité de chorégraphes français en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle : certains, comme Maguy Marin, n'ont jamais renoncé à la théâtralité. D'autres, comme Alain Buffard, font retour vers

<sup>36</sup> *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997) et *Le Dernier Spectacle* (1998).

<sup>37</sup> Voir l'immense succès public rencontré par les créations de grands ballets du répertoire classique comme *Roméo et Juliette* (1996) d'Angelin Preljocaj primé aux Victoires de la Musique 1997, ou *Cendrillon* de Thierry Malandain (2013), spectacle pour lequel il reçoit le prix du meilleur chorégraphe aux Taglioni Awards de Berlin en 2014.

elle après l'avoir délibérément rejetée ou mise en crise<sup>38</sup>. Dans tous les cas, ce « désir de théâtre » n'a rien d'anodin, non seulement parce qu'il va à l'encontre des tendances actuellement dominantes, mais aussi parce qu'il témoigne de la manière dont ces artistes envisagent le rapport entre leur art et le monde. Pour nous, il pourrait même être le signe d'une intention politique.

En effet, le « désir de théâtre » des chorégraphes, quand il existe (ou persiste), traduit celui de faire retour vers la représentation avec tout ce que cela implique : retour à la référentialité, voire à la mimésis, par lequel la danse réaffirmerait sa « capacité [...] à proposer une réflexion en prise directe sur l'humain et sur le monde<sup>39</sup> ». Il a pour corollaire le renforcement de l'intentionnalité de la danse, une intentionnalité à considérer comme une force active influant sur le processus de création, la forme et la réception des œuvres. Pour nous, ce « désir de théâtre » a aussi à voir avec le désir de réhabiliter le *logos*, quand bien même le théâtre d'Art contemporain le mettrait-il en crise. Car en dépit de la propension des formes postdramatiques à considérer le texte comme un « matériau » mis au même plan que les autres paramètres spectaculaires, il n'en reste pas moins que la présence d'un référent textuel, quel qu'il soit, participe de ce que beaucoup considèrent comme « l'essence » du théâtre et qu'il peut difficilement être évacué de sa définition technique. Dans les œuvres chorégraphiques, ce retour au *logos* peut prendre des formes diverses : présence souterraine d'un matériau verbal nourricier, énonciation de texte en scène, renforcement de la dramaturgie (au sens ici d'« ordre du sens »), voire mise en œuvre d'une véritable ambition philosophique<sup>40</sup>.

Précisons, cependant, qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, faire retour à la représentation ne signifie pas le retour à une dramaturgie fondée sur le modèle aristotélien : il y a longtemps que la danse spectaculaire a tourné le dos au « bel animal ». Quand elle désire le théâtre, la danse contemporaine ne prend pas pour modèle le ballet classique, pas plus, du reste, que le ballet moderne à l'américaine. Elle ne cherche pas non plus à ressusciter la fable politique en « tableaux » du *Tanztheater* qui sert encore de modèle à certains chorégraphes français des années 1950 et 1960<sup>41</sup>. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, la page du drame semble donc tournée pour la danse scénique et le narratif relégué au grenier de l'Histoire. De même, faire retour à la représentation ne signifie pas être « assujettie au rapport mimétique avec le réel et dominée par lui<sup>42</sup> » : quand elle désire le théâtre, la danse contemporaine aspire rarement à un théâtre illusionniste, encore moins naturaliste. Du reste, ce n'est pas nouveau : il y a vingt ans, dans son étude consacrée à la théâtralité dans la danse contemporaine, la chercheuse Michèle Febvre propose déjà de faire la distinction entre trois types d'« effets-théâtre » : « l'effet-naturalisme », « l'effet-reconnaissance » et « l'effet-présentation ». Nous mettrons à part le dernier dans la mesure où il renvoie, selon nous, à la performativité de/dans la danse. En effet, alors que les deux premiers consistent en « des effets de représentation plus ou moins en conformité avec les attentes convenues de la pratique historique du théâtre<sup>43</sup> », « l'effet-

<sup>38</sup> À partir de 2004, avec *Les Inconsolés*, Alain Buffard, longtemps associé au courant « performatif », fait un retour assumé vers le théâtre, une réorientation esthétique très visible dans ses dernières créations, (*Not a love song* (2005), *Tout va bien* (2010) et *Baron samedi* (2012).

<sup>39</sup> Michèle Febvre, « La danse et l'effet-théâtre : théâtralité ? », in *Jeu : revue de théâtre* n°59, Montréal, 1991, p. 39.

<sup>40</sup> Nous pensons en particulier à certaines créations de Maguy Marin comme *Umwelt* (2004), *Turba* (2007), *Description d'un combat* (2009) ou *nocturnes* (2012).

<sup>41</sup> Voir en particulier Françoise et Dominique Dupuy, anciens élèves du danseur et chorégraphe allemand Jean Weidt formé au *Tanztheater* et dont l'influence est sensible dans les premières créations des deux chorégraphes français.

<sup>42</sup> Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 143.

présentation » n'est pas, pour Michèle Febvre, « dû à la représentation et ne joue pas à partir du "comme si" d'une certaine convention théâtrale, mais à partir des forces en présence dans le corps, tenues à l'écart du parti pris mimétique<sup>44</sup> ». Effet plus « performatif » que théâtral, donc.

Quant à la distinction entre « l'effet-reconnaissance » et « l'effet-naturalisme », elle tient surtout aux modalités représentationnelles mises en œuvre par les chorégraphes. Loin de se contenter de différencier ces deux sortes d'« effets-théâtre », Michèle Febvre privilégie le premier au détriment du second, une prise de position qui signale son rejet d'une théâtralité modélisée sur le drame que semblent partager la plupart des chorégraphes contemporains. Comme elle l'écrit dans les dernières pages de son ouvrage, à l'« effet-reconnaissance », « toute la création chorégraphique se prête avec délice<sup>45</sup> » :

L'effet-reconnaissance est généré par une théâtralisation tronquée, partielle, fondée sur des bribes de représentation, des simulations fugitives volontaires ou non, sur des habitudes de lecture, sur l'« instinct » de sens qui avive la production signifiante. Cet effet est parfois tout autant l'œuvre du spectateur que celle du chorégraphe. Reconnaissance rendue possible par des propositions formelles qui renvoient à la capacité du spectateur de produire du sens à partir des images, des situations inscrites dans l'œuvre qui reproduisent subrepticement ou de façon allusive des comportements, des sentiments.<sup>46</sup>

En revanche, Michèle Febvre considère « l'effet-naturalisme » comme le fait d'une danse-théâtre « happée par la tentation diégétique et mimétique à laquelle les pratiques théâtrales conventionnelles s'identifient et à laquelle les pratiques contemporaines tentent d'échapper<sup>47</sup> ». Aussi la définition qu'elle en donne est-elle clairement négative :

L'effet-naturalisme se repère quand le jeu sur les formes, les rythmes et les mouvements et leur articulation sans autre intention que de les laisser agir entre eux, semble avoir été abandonné pour des actions, des costumes, des décors, des corps, favorisant une intelligibilité immédiate s'intégrant la plupart du temps à un projet narratif dramatisé.<sup>48</sup>

Elle fait donc prévaloir l'idée que le « désir de théâtre » de la danse contemporaine devrait exclure un certain théâtre jugé « conventionnel » – ce dont on peut déduire qu'il y a, selon les époques, des désirs légitimes de théâtre et d'autres qui le sont moins. Du reste, en dehors du ballet, il est vrai que le modèle du « projet narratif dramatisé » se raréfie dans les formes chorégraphiques pour faire place à des formes hybrides fondées sur le collage ou le montage. Rejetant la psychologie et la pantomime, ces formes marquent en outre leur préférence pour une théâtralité exubérante se dénonçant comme *artifice*, *simulacre*, *excès*, bref, une théâtralité fondamentalement anti-illusionniste.

Parce qu'elle constitue un retour à la représentation, le choix de la théâtralité a aussi pour effet de reconvoquer la fiction dans les formes chorégraphiques. Pour le théâtre, cette articulation entre représentation et fiction est essentielle au sens où la représentation ambitionne d'être bien davantage que la simple imitation des affaires humaines. En assumant à des degrés divers sa part fictionnelle, la représentation devient un moyen de penser le monde. C'est l'idée que défend la chercheuse Muriel Plana dans son dernier essai, idée à laquelle nous sommes tentée d'adhérer :

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

La fiction est une manière [...] sans doute pas la seule mais l'une des plus efficaces, de renforcer l'autonomie de l'œuvre face au réel qu'elle questionne. En s'appuyant sur la création imaginaire, sur l'effet non de présence faussement objective des choses mais de représentation subjective avouée des choses, l'œuvre théâtrale peut non seulement traduire la réalité mais elle peut également la questionner, la fantasmer et la transformer.<sup>49</sup>

Ainsi, en assumant sa puissance représentationnelle, la danse redéfinit sa relation au réel et son rôle dans la Cité. En réhabilitant la fiction, elle repense les vertus du détour, du pas de côté, de l'écart comme moyens de saisir le réel et de le réfléchir ; elle réaffirme la nécessité de la médiation de l'image ; elle renonce à prétendre atteindre le réel par la seule voie de la « présence » et de « l'immédiateté » ; elle accepte, provisoirement, de s'en éloigner, voire de le déformer, pour mieux s'en saisir. Question de stratégie et peut-être aussi d'urgence politique. En effet, comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, le réel est semblable à la Méduse « dans sa monstrueuse lourdeur<sup>50</sup> » : on ne peut le regarder en face. Aussi préconise-t-il « de faire pénétrer le cheval de Troie de la fiction dans l'imprenable forteresse du réel et, à partir de cette position, de tenter de l'investir<sup>51</sup> ». Et, comme il le montre à travers les exemples de Brecht ou de Krejča, plus la représentation de leur époque s'impose aux artistes comme un « impératif catégorique », plus le détour par la fiction s'avère nécessaire. Dans les cas de Brecht et de Krejča, « il ne s'agit de rien de moins, face au totalitarisme, que de conjurer la mort qui menace toute parole, toute action intellectuelle et artistique<sup>52</sup> ». De ce constat, Jean-Pierre Sarrazac conclut que « le détour ne constitue pas une fuite devant le réel mais, au contraire, une offensive, un art de la guerre<sup>53</sup> ». Bien sûr, il ne s'agit pas de prétendre que nous sommes aujourd'hui dans la même urgence politique que des artistes confrontés à la guerre et au totalitarisme. Mais, nous garderons en tête l'idée que la fiction constitue un moyen de politisation de l'art.

### Survivances et ruses de la fiction

De fait, si certains chorégraphes français semblent redécouvrir depuis quelques années les charmes du simulacre, cette réorientation esthétique est souvent liée au retour de problématiques politico-sociales. Bien sûr, nous l'avons évoqué, ce retour à la fiction n'exclut pas nécessairement la performativité, théâtralité et performativité entrant en tension pour donner naissance à de nouveaux hybrides. Aussi ces artistes travaillent-ils souvent à des mises en situation qui jouent à brouiller les frontières entre réalité et fiction. Dans certains cas, ce brouillage prend la forme d'autofictions ou de vraies-fausses conférences mettant en scène des personnages inventés pris dans des situations empruntées au réel. Ainsi, par exemple, d'*Itinéraire d'un danseur grassouillet* (2009) de Thomas Lebrun, « conférence dansée sur le danseur à surcharge pondérale » inspirée au chorégraphe par son propre parcours au sein de la danse institutionnelle et qui prend la forme d'une émission télévisée où s'affrontent sur le mode burlesque cinq pseudo-analystes. Mais l'exemple le plus intéressant à cet égard est sans doute celui de Jérôme Bel : au cours de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, celui-ci signe une série de spectacles centrés sur la personnalité de danseuses et danseurs professionnels. Le titre de ces pièces, éponyme, les rattache au genre du portrait : *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Pichet Klunchun and myself* (2005) ou encore *Cédric Andrieux* (2009).

<sup>49</sup> Muriel Plana, *Théâtre et Politiques. Modèles et concepts*, op. cit., p. 60.

<sup>50</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belval, 2002, p. 20.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>53</sup> *Id.*

Là, la forme privilégiée est celle du solo<sup>54</sup> dans lesquels alternent les séquences dansées et le récit à la première personne. S'adressant directement au public, la danseuse ou le danseur jette sur sa carrière un regard rétrospectif, ce qui tend à développer considérablement l'énonciation du texte en scène, texte audible, chargé de sens, qui fait la trame du spectacle. Dans ces formes, le recentrage sur le texte a souvent pour corollaire – et pas seulement chez Jérôme Bel<sup>55</sup> – une réflexion sur les conditions d'exercice du métier de danseur. Aussi l'approche biographique y flirte-t-elle avec l'analyse socio-politique.

À première vue, ces propositions scéniques s'apparentent plutôt à des performances dans la mesure elles sont prises en charge par les personnes concernées, et non par des acteurs. En outre, le texte énoncé, écrit à partir d'entretiens menés avec Jérôme Bel, puise directement dans leur matériau biographique. Comme en fait l'hypothèse la chercheuse Isabelle Launay à propos de *Véronique Doisneau*, on pourrait donc penser que le chorégraphe s'attache à introduire « la puissance inquiétante du réel qui viendrait ici faire effraction par le moyen d'un document et de sa citation<sup>56</sup> ». Mais d'après l'enquête qu'elle a menée sur le processus de création de *Véronique Doisneau*, il serait plus juste de les considérer comme des « fictions documentées », dans la mesure où c'est Bel qui choisit le matériau présenté et la manière de l'agencer, quitte à entrer en désaccord avec la danseuse<sup>57</sup>. De fait, celle-ci « demeure interprète d'une pièce signée Jérôme Bel<sup>58</sup> » et ce dernier, le « maître du jeu ». Autrement dit, bien qu'elles aient l'allure d'enquêtes sociologiques, ces propositions scéniques expriment le point de vue partial et critique du chorégraphe sur un milieu donné à une époque donnée. Dans *Véronique Doisneau*, même si la danseuse sert d'« informatrice », son statut de sujet singulier est nié au profit d'un personnage fictif emblématique de sa « tribu » : la-danseuse-de-répertoire-de-tradition-classique telle que se la représente Jérôme Bel sous une prétendue objectivité. Comme le résume très bien Isabelle Launay, « le réel [ici] n'a [...] rien de "réel" : il est d'abord une construction qui produit un effet de réel [...] au sein de la fiction d'un "spécimen" *a priori* représentatif et présent sur scène<sup>59</sup> ». Du reste, nous pouvons relever les mêmes ambiguïtés dans les créations plus récentes du chorégraphe, que ce soit *Disabled Theater* (2012), *Cour d'honneur* (2013) ou *Gala* (2015), même si le solo y fait place à des formes chorales.

Pour nous, l'exemple de Jérôme Bel illustre bien la manière dont toute une frange de la danse contemporaine française profondément imprégnée par l'idéologie du « performatif » persiste dans le déni de la fiction, alors que ses propositions relèvent souvent de dispositifs fictionnels qui ne disent pas leur nom. Il donne aussi à réfléchir sur la capacité critique de ces propositions scéniques, qui, pour se prétendre en prise directe avec le « réel », se limitent souvent à un pseudo-naturalisme et à une autoréflexivité qui en restreignent la capacité politique. Aussi sommes-nous plutôt attentive aux artistes qui, à contre-courant de la théâtraphobie des scènes chorégraphiques contemporaines, assument une forme de théâtralité renouant avec la puissance représentationnelle et fictionnalisante de la danse - *a fortiori* quand ce « désir de théâtre » est lié à un « souci pour le monde<sup>60</sup> » au sens large du terme. À cet

<sup>54</sup> Exception faite de *Pichet Klunchun and myself* qui met en scène le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun en duo avec le danseur et chorégraphe français Jérôme Bel *himself*.

<sup>55</sup> Nous pensons notamment au spectacle *Cartel* (2013) de Michel Schweizer où deux danseurs classiques, dont l'ancien danseur étoile Jean Guizerix, évoquent leur parcours professionnel.

<sup>56</sup> Isabelle Launay, *Poétiques et politiques du répertoire. Les danses d'après, I*, collection « Recherches », CND, Pantin, 2017, p. 253.

<sup>57</sup> Voir l'analyse menée par Isabelle Launay aux pages 254 à 260 de *Poétiques et politiques du répertoire, op. cit.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>59</sup> Isabelle Launay, *Poétiques et politiques du répertoire, op. cit.*, p. 256.

<sup>60</sup> Nous devons cette expression à Hannah Arendt pour qui « la réponse qui place l'homme au centre du souci contemporain et qui prétend devoir le changer et lui porter secours est profondément non politique. Car, au

égard, les dernières créations de Maguy Marin<sup>61</sup> nous semblent bien plus politiques que celles de Jérôme Bel. C'est d'abord parce que la danse et le théâtre y conjuguent leurs forces au service d'une réflexion sur la capacité des êtres humains à créer de l'en commun dans un contexte de crise de la démocratie et de montée des extrémismes. Si certains spectacles comme *Salves* ou *2017* se revendiquent d'une forme d'actualité, *Umwelt* et *nocturnes* inscrivent cette réflexion politique dans une pensée philosophique qui en approfondit la portée : là, s'exprime le désir d'explorer la manière dont la coexistence avec autrui influe sur chacun de nous, dont le singulier affecte le multiple et réciproquement, dont l'altérité est source d'altérations, de transformations infinies. Loin d'abandonner le politique, ces œuvres nous y ramènent en réfléchissant d'un point de vue métaphysique à la manière dont l'être humain serait par nature un « animal politique » et donnent à cette idée une traduction sensible. Quant à la théâtralité, elle surgit de la mise en tension entre la qualité autotélique du geste dansé et des situations, des actions et des gestes ordinaires. Dans ces dispositifs hybrides, la danse menace toujours de subvertir le théâtre en amenant le geste, l'action, la situation *ailleurs*, par un effet de déplacement comparable à celui de l'image poétique. Peut-être pouvons-nous appeler « fiction » ce qui naît de cette rencontre, de ce *choc* entre la danse et le théâtre qui déforme, transfigure, étrangéise le monde et nous invite ainsi à le repenser. Car tout en affirmant son autonomie vis-à-vis de son référent mais à la différence de la danse *pure*, cette fiction décollée de la mimésis fait signe vers le réel.

---

centre du politique, on trouve toujours le souci pour le monde et non pour l'homme », in *Qu'est-ce que la politique ?*, Seuil, Paris, 1995, p. 58.