



« UNE AUTORÉFLEXIVITÉ QUI SUSCITE LE QUESTIONNEMENT ». INTERVIEW AVEC NORBERT PAPE, DANSEUR CONTEMPORAIN

[Norbert Pape](#), [Jean-Louis Georget](#)

Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui | « [Allemagne d'aujourd'hui](#) »

2017/2 N° 220 | pages 165 à 172

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757417430

DOI 10.3917/all.220.0165

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2017-2-page-165.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.

© Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



« Une autoréflexivité qui suscite le questionnement ». Interview avec Norbert Pape*, danseur contemporain

L'entretien a été réalisé le 21 novembre 2016.

JLG : *Comment en êtes-vous venu à la danse ?*

NP : J'étais en année de médecine quand j'ai découvert la danse. Je n'avais jamais dansé auparavant et c'est devenu une passion. Comme les hommes y sont peu nombreux, on m'a encouragé à candidater pour ces formations de danse contemporaine. J'ai passé une audition privée car je m'étais inscrit un peu en retard, après le début des cours. On m'a fait participer à une journée complète de cours et j'ai eu beaucoup de chance car il y avait encore moins d'hommes que d'habitude cette année-là. Il y a une véritable injustice par rapport à cela. Je me suis retrouvé dans un groupe où les femmes préparaient parfois ces épreuves depuis quinze ans alors que j'étais moi-même débutant. J'ai passé le diplôme de danseur scénique classique et contemporain (*Bühnentänzer*) au conservatoire de musique et d'arts du spectacle de Francfort.

JLG : *Et quand on n'a jamais fait de danse, on rattrape facilement le niveau des danseurs professionnels ?*

NP : Oui. Pour faire une carrière en tant que danseur classique, c'est plus compliqué. On m'a fait comprendre que je pourrais encore entrer dans les grandes compagnies contemporaines, alors que pour faire

carrière en tant que danseur étoile classique, c'est impossible sans un long apprentissage. La danse contemporaine n'est pas moins exigeante mais on apprend différemment. L'avantage, c'est que l'on commence peut-être sa formation avec moins de mauvaises habitudes et de préjugés.

Certaines personnes ont suivi très longues formations avant de réussir à entrer au conservatoire de danse et leur niveau d'adaptabilité dépend de la formation par laquelle elles sont passées.

JLG : *Y a-t-il des écoles et des traditions identifiées et identifiables en danse contemporaine, qui pourraient être liées à des régions ou des villes ?*

NP : Tout-à-fait. À Dresde il y a la Pallucca Hochschule, qui était associée à Gret Pallucca, danseuse du *Ausdruckstanz* des années 1920 et 1930. Il y a l'école classique de John Cranko, qui était un chorégraphe néoclassique sud-africain à Stuttgart. Il y a près de Wuppertal une école plus axée sur le Tanztheater qui est associée à Pina Bausch. Francfort, sous la direction de Dieter Heitkamp, lui-même influent dans le domaine de l'improvisation contact et qui a fortement poussé et influencé la danse contemporaine en Allemagne depuis les années 1980, a cherché à établir des relations avec William Forsythe, qui a été directeur du ballet de Francfort de 1984 à

* Danseur et chorégraphe indépendant

2004. Le HZT à Berlin se définit plus par l'expérimentation que par la technique.

JLG : *Qu'est-ce qui différencie ces écoles : un esprit, des techniques ? Peut-on savoir en observant un danseur de quelle école il vient ?*

NP : C'est une question difficile. Mais oui, je pense qu'on peut savoir de quelle école les danseurs viennent. Certaines écoles insistent plus sur les techniques classiques ou modernes, d'autre sur la réflexion, le questionnement et la co-crédation. Ça forme les corps et les esprits très différemment. Les traditions se transmettent beaucoup par les professeurs. Les étudiants à Folkwang sont en contact avec des danseurs qui ont longtemps travaillé pour Pina Bausch. À Frankfurt, les élèves le sont avec ceux de William Forsythe. La rencontre joue un rôle important. Après la disparition de Pallucca, la tradition s'est perdue, car l'*Ausdruckstanz* n'existe plus en tant que telle. Ce fut à l'époque de la RDA une école qui transmettait une tradition classique, de sorte que les idées de Gret Pallucca se sont transformées en patrimoine chorégraphique. L'école a dû se redéfinir fortement par la suite.

JLG : *Qu'est-ce que la danse contemporaine alors ? Quelle en est sa définition ?*

NP : La danse contemporaine est un champ constitué d'un vaste ensemble très hétérogène de personnes et d'institutions publiques et privées. Ce qui les unit, c'est l'effort de se positionner par rapport à la question de la contemporanéité, notamment en se distinguant de l'art moderne et des traditions établies. La danse contemporaine rattache les questions du mouvement à des thématiques actuelles. Ce qui définirait pour moi ce qui est contemporain dans la danse, c'est d'aller au-delà de ce qui nous semble évident.

JLG : *Quelles sont ces problématiques actuelles que vous évoquez ?*

NP : Ce sont en grande partie les mêmes que l'on trouve dans les sciences humaines et sociales. Elles se manifestent à travers des partis-pris féministes, queer, post-humanistes, matérialistes et postcoloniaux grâce à l'apport d'influences d'autres

continents, des chorégraphies d'objets et de choses, des questionnements qui sont liés à la représentation du genre, à la relation entre l'organisation sociale et ses modes de production, des critiques du marché de la danse. Puis il y a les approches formalistes qui, bien qu'elles se concentrent sur la production et composition du mouvement ainsi que de sa réception, n'en sont pas moins engagées. Finalement, il y a ce que l'on a appelé la non-danse pendant un certain temps et qui peut-être comparée avec la critique institutionnelle dans le monde de l'art contemporain.

JLG : *La danse contemporaine se définirait-elle alors par des institutions qui la portent ?*

NP : Le champ chorégraphique s'ouvre. Peut-être est-ce la bonne façon d'aborder le sujet. L'un des enjeux majeurs est le financement. À partir des années 1980, il y a eu beaucoup de protagonistes qui, pour trouver une alternative aux Stadt- et Staatstheater en Allemagne, ont ouvert des centres de production aux activités variées calqués sur le modèle des États-Unis entre autres pour la danse postmoderne et l'improvisation contact. Ils offraient des cours, mais aussi des résidences dans lesquelles les danseurs ont fini par former des réseaux et des systèmes de circulation. Par la médiation des festivals, des systèmes de coproduction dans des lieux de création différents, mais aussi grâce à l'accroissement du nombre de leurs œuvres et à l'élargissement de leurs publics, ils ont pu obtenir des financements régionaux et fédéraux. Maintenant il y a de l'argent pour le soutien aux projets dans toutes les régions allemandes, mais aussi au plan de la fédération. Un chorégraphe va faire des demandes de financement de projet et choisir ses co-équipiers pour le monter. Ce dernier va rarement être présenté plus de deux ou trois fois à moins qu'il ne tourne dans les circuits internationaux.

JLG : *Cela veut dire qu'il n'y a pas de troupe constituée ?*

NP : Oui, il n'y a pas de troupe constituée... Ce qui se passe dans la réalité, c'est que la plupart des interprètes sont aussi

chorégraphes. De temps en temps je monte mes propres projets, parfois je travaille pour d'autres. Je monte aussi des projets avec des adolescents par exemple, chose que j'aime beaucoup faire. C'est la réalité pour beaucoup, pour la plupart même, surtout en Allemagne car on n'a pas le statut d'intermittent comme en France ou en Belgique. On se retrouve donc à faire une multitude de choses en parallèle. C'est une vie compliquée et précaire mais qui donne aussi la possibilité de rentrer dans différents rôles, de porter diverses formes de responsabilité. Il y a là dans le mode de vie et d'action une rupture par rapport aux danseurs classiques dans une troupe. Même dans le cas de grandes troupes comme celles de Pina Bausch et de William Forsythe, il s'agit d'une collaboration, presque une co-création avec les interprètes. Les interprètes enrichissent le travail non seulement avec leur corps et techniques du mouvement, mais aussi avec leurs idées et leurs partis pris. Cette façon de travailler s'est multipliée dans les dernières vingt années. C'est très stimulant. Par contre, on voit aussi une réduction du nombre des compagnies qui peuvent entretenir des ensembles. Les théâtres fusionnent. Il y a de plus en plus de contrats à durée déterminée, les théâtres offrent moins de contrats fixes et embauchent plus d'intermittents pour la durée d'un projet. C'est la réalité des faits et il n'y a pas de bonne solution pour le moment. En Allemagne, il y a un manque d'imagination pour faire fusionner ce qu'on appelle la Freie Szene avec les grandes institutions. Cela est très lié à la temporalité contemporaine qui donne à la fois une sensation d'accélération et de stagnation : la production a lieu sous forme de projets, le rôle des institutions et des artistes change ainsi que les modes de diffusion et circulation des pièces. Une question devenue centrale est celle du vivre en commun d'un milieu extrêmement individualiste. Un individu possède plus de mobilité et plus de capacité d'adaptabilité, mais cela génère aussi plus de précarité. C'est certainement pourquoi il y a un retour à l'auto-organisation. On cherche de nouveaux moyens pour être

solidaire sans faire partie d'une équipe. Je me suis beaucoup engagé pour cela à travers l'association ID_Frankfurt e.V. et le Performing Arts Forum en Picardie.

JLG : *Y a-t-il un corpus identifiable de pièces de danse contemporaine ? Quelle est la part de pièces appréciées du public qu'on réinterprète, qu'on relit, qu'on réenchante d'une certaine manière ? Et est-ce que le public attend des danseurs un certain nombre de figures obligées comme cela se produit dans le ballet classique par exemple ?*

NP : Non, Je crois que c'est un problème dans la mesure où il y a souvent un manque de référentialité. La danse ne faisant pas partie du cursus scolaire et le marché de la danse exigeant souvent l'innovation, la danse a un problème de mémoire. Je ne demande pas qu'il y ait forcément des références directes dans toutes les nouvelles créations, mais que la chorégraphie et la danse soient perçues comme un champ artistique avec une dimension historique, des développements, des continuités et discontinuités. Ce qui devient un problème, c'est que souvent, le public attend que les pièces s'expliquent d'elles-mêmes. D'après les expériences que j'ai faites, c'est plus fort dans le domaine de la danse que dans celui de l'art visuel. Si je vais à la Documenta de Cassel et que je ne comprends pas tout, je me dis qu'il me manque peut-être des outils pour le faire. Je vois beaucoup de spectateurs qui s'attendent à ce que les spectacles de danse s'expliquent par eux-mêmes et qui n'imaginent pas qu'ils seront peut-être confrontés à des questionnements auxquels ils n'ont pas été préparés.

JLG : *Un corps qui se développe dans l'espace de pièce en pièce, est-ce que cela est une idée qui hante la danse contemporaine ?*

NP : Le corps du danseur ou le corps de la danse contemporaine ?

JLG : *De la danse contemporaine...*

NP : Je pense qu'il y a des biais et des tendances. Ce n'est pas un champ homogène, il n'y a pas de jalon identifiable. Il y a des hétérotopies, c'est

compliqué, surtout en ce qui concerne les danses populaires. Où commence la danse ? Le hip-hop est-il une forme de danse contemporaine ? Est-ce qu'on parle de hip-hop dans ses multiples variations quand on parle de danse contemporaine ? Où s'arrête sa délimitation ? Il y a différents partis pris selon les manifestations, les festivals et les maisons de production.

JLG : *Y a-t-il une particularité allemande de ce champ de la danse contemporaine ?*

NP : Francfort a joué un rôle important jusqu'à récemment avec William Forsythe, pendant trente-trois ans, lui-même étant Américain. Cela a énormément influencé la danse contemporaine, en tout cas certaines formes de danse contemporaine. Il y a eu ensuite des scènes particulières à Francfort avec le Bockenheimer Depot, le Theater am Turm, avec la Mousonturm aussi. Francfort était l'un des lieux de productions centraux en Europe. Après cette période, on y est revenu à un conservatisme dans la politique culturelle. Il y a naturellement Berlin... Mais je ne peux pas définir l'Allemagne comme un lieu de production qui se démarque de ses voisins. La production de danse contemporaine est européenne. Elle a lieu grâce à des systèmes de coproductions entre des institutions situés principalement en Europe centrale et Europe du Nord. La particularité en Allemagne, ce sont les théâtres publics avec un nombre inédit de compagnies. Ils attirent beaucoup de danseurs du monde entier mais je trouve que comme le calendrier est contraignant, très peu de chorégraphes contemporains ont su réinventer ces institutions. Elles restent engoncées dans un climat classique ou néoclassique, dans une formulation très esthétique qui ne formule rien... Ce serait peut-être cela une définition de la danse contemporaine : une certaine autoréflexivité qui ne cherche pas seulement à plaire, mais à questionner.

JLG : *Y a-t-il un travail entre les danseurs-chorégraphes contemporains et les compositeurs contemporains ?*

NP : La question reflète peut-être que l'alliance entre les deux formes semble

naturelle. J'aurais tendance à dire que la danse contemporaine s'est éloignée de la musique, s'en est émancipée. Elle a mis fin aux hiérarchies, à l'illustration. Les juxtapositions aléatoires de différentes formes d'art dans le travail de Merce Cunningham et John Cage exemplifient bien la recherche de nouveaux rapports non-hiérarchiques dans l'interdisciplinarité. Dans la danse postmoderne, il y a eu des mouvements comme l'improvisation de contact qui se posaient des questions inédites sur l'organisation temporelle et spatiale de corps en mouvement sans contrainte de musique. Cela a ouvert la possibilité pour de nouvelles alliances avec les sciences cognitives : comment les corps s'organisent-ils lorsqu'ils sont en mouvement ? Comment fonctionnent la perception et l'appréhension du monde à travers le corps ? D'autres questions pourraient être formulées ainsi : qu'est-ce qu'une chorégraphie ? Quelles sont les relations entre chorégraphie et danse ? Mais pour revenir à la question, il y a certes beaucoup de chorégraphes aujourd'hui qui travaillent avec des compositeurs : Jonathan Burrows et Matteo Fargion par exemple. Ce qui, d'après moi, les qualifie comme contemporains est précisément le travail sur le rapport entre deux champs artistiques potentiellement autonomes.

JLG : *Y a-t-il des danseurs-chorégraphes qui soient aussi des cinéastes ? Comment l'image a-t-elle rencontré la danse contemporaine ? On peut inscrire un mouvement dans une image et la repasser : trahison, accompagnement ou rencontre ?...*

NP : Les technologies qui nous entourent influencent énormément notre perception du mouvement et notre façon de travailler... Et vice versa. Muybridge, précurseur du cinéma, s'intéressait fortement au mouvement humain et animal. L'analyse du mouvement « image par image », qui aujourd'hui est pratique courante pour athlètes et danseurs, sont en rapport direct avec les développements technologiques. Les débuts d'Hollywood avec Charlie Chaplin, Buster Keaton, Ginger Rogers et Fred Astaire, Busbey Berkley et bien d'autres étaient très dansants. À travers

le montage, Maya Deren, réalisatrice et danseuse ukrainienne, compose dans les années 1940 des danses qui n'existent que par le médium du film. C'est une grande pionnière de ce qui aujourd'hui représente le vaste champ de la vidéo danse. En revanche, de nombreux artistes dans la danse contemporaine, aussi bien que dans l'art de la performance, cherchent à résister à la réduction du corps à l'image. On insiste sur l'importance de la présence du corps, la coprésence de danseurs et spectateurs. J'ai vu récemment le spectacle de Lia Rodrigues, chorégraphe brésilienne, *Danse pour que le ciel ne te tombe pas sur la tête*, reprise d'une danse rituelle reprise avec des corps enduits de café et de curcuma. Nous nous trouvons tous dans un espace réduit, très proches des corps en mouvement et en sueur. On sentait qu'il y avait d'autres sens en jeu que la simple vision. Une autre notion qui circule beaucoup en ce moment est l'empathie kinesthésique, cette idée qu'en voyant quelqu'un danser, on ressent le mouvement. On aurait un rapport immédiat à la danse à travers des neurones-miroirs. Je ne sais pas où les chercheurs en sont. J'entends dire parfois que cela a été remis en cause.

D'un point de vue pratique, la vidéo a profondément changé le monde de la danse. Le film et la vidéo ont grandement facilité l'archivage et la diffusion de la danse. Quand on est dans une phase créative, c'est extrêmement utile de pouvoir filmer sans arrêt. Ça permet de nouvelles façons de travailler. En ce moment justement, je travaille avec le chorégraphe Noé Soulier à Paris. Il propose une idée, on développe chacun individuellement des séquences de mouvements. À la fin de la journée, nous les filmons avec nos téléphones portables pour ne pas les oublier. Nous pouvons ainsi créer beaucoup de matériel avant de le revoir et sélectionner ce qui nous plaît vraiment. C'est une aide à la mémoire importante, mais également une aide à la communication. Ça permet de se voir de l'extérieur avec une distance temporelle à ce que l'on a produit, ce qui est très pratique. C'est fantastique de pouvoir retourner en arrière.

JLG : *Il y a eu un apport institutionnel fort à cette mémoire de la danse contemporaine...*

NP : L'initiative *Tanzplan Deutschland* a fait un grand travail d'archivages et de mémoire à travers toute l'Allemagne. Entre 2006 à 2011, la *Bundeskulturstiftung* a mis beaucoup de moyens à disposition pour filmer la danse contemporaine produite en Allemagne. Un pan du projet qui se concentrait sur le développement des différentes archives existantes, à Brême je crois, à Cologne et à Berlin et cherchait à des moyens de standardisation des bases de données, leur numérisation et leur accessibilité en ligne. Le désir de rendre les archives accessibles en ligne elles-mêmes s'est heurté très vite à des problèmes de droits d'auteur sur la musique. Je ne sais pas où ils en sont aujourd'hui. Inversement, l'archive et la mémoire sont devenues des sujets de questionnement chorégraphique : qu'est-ce qu'une archive, à quoi fait-elle appel, qu'exclut-elle, quelles sont les pièces qui sont construites autour de la mémoire ? De quoi se souviennent les spectateurs qui ont vécu la singularité d'un spectacle ?

JLG : *Comment le public perçoit-il cette singularité de la danse contemporaine ?*

NP : En termes de fonctionnement, le rapport du danseur contemporain à son public est différent de celui du danseur classique : la danse contemporaine tourne autour de l'individu. La danse classique, c'est l'effort pendant toute une vie d'atteindre un idéal qui n'est pas humain : extension parfaite, verticalité, légèreté surhumaine. Les institutions qui ont été créées dans ce but sont des institutions encore très hiérarchisées pour se dépasser soi-même en permanence, ce qui crée une relation au quotidien qui est très particulière. C'est ce que je perçois et éprouve quand je rencontre des compagnies de danse classique. Cela génère des êtres humains qui veulent être différents des autres dans la forme d'élitisme qui en résulte. En même temps la danse classique a évolué, Francfort en a été un exemple ; l'état d'esprit et le modèle ont été remaniés. Dans la danse contemporaine, il ne s'agit plus de cette question de savoir si on peut atteindre un idéal ou pas, mais

cerner et questionner la façon de bouger, d'interroger tous les accès au corps, des accès qui se font selon des techniques somatiques comme on les appelle. Il s'agit moins d'atteindre à la perfection que de chercher le mouvement à travers les sens, la sensualité, d'être à l'écoute de soi-même, de développer des connaissances anatomiques et de s'insérer dans un rapport à l'environnement et au corps très différent de la danse classique. Cette attitude propre à la danse contemporaine engendre des traits caractéristiques liés à sa nature même : le fait qu'on voyage beaucoup individuellement ; que l'on modifie son parcours et c'est surtout vrai en Allemagne à cause de *Tanz lang Deutschland* et du film de Russel Balding *Whose ABC ?* ; que l'on participe aux programmes des fondations pour rendre la danse accessible dans les écoles. Beaucoup de danseurs y travaillent. Il y a une conscience vive dans la danse contemporaine qu'il faut se créer son propre public, que l'on n'est pas très différents de l'ensemble des citoyens et que les danseurs contemporains ont un peu moins d'avantages que d'autres artistes dans la société.

JLG : Avez-vous constaté une évolution du public envers la danse contemporaine ces dernières années ?

NP : Le rapport au public change, notamment au travers de la performance, qui est devenue un champ proche de la danse contemporaine. Beaucoup de danseurs contemporains sont aussi « performers ». Nous dansons dans des musées, entourés de spectateurs, sans distance. Au plan formel certains développements cherchent à créer d'autres relations. J'étais à l'exposition de Tino Seghal qui fait partie de la scène allemande et a beaucoup travaillé à Berlin où il a créé ses premières œuvres. Quand il s'est produit au Palais de Tokyo à Paris, les danseurs ne se distinguaient plus des visiteurs et jouaient là-dessus. Le rapport a fortement changé pour différentes raisons.

On trouve les danseurs contemporains dans les espaces où on n'a pas l'habitude de les trouver, et notamment dans les musées qui sont des espaces en redéfinition, en

pleine régénération. Boris Charmatz a, par exemple, pendant quelques années transformé le centre chorégraphique national de Rennes en « Musée de la Danse ». C'est peut-être pour cela que Chris Dercon, jusqu'à présent directeur du Tate Modern à Londres et maintenant nouveau directeur artistique de la Volksbühne à Berlin, l'a invité ainsi que Mette Ingvartsen pour l'aider à réinventer ce que peut-être un théâtre.

Il y a cependant une fétichisation de la danse et de la performance. Il faut y prêter garde. Les musées semblent intéressés par la nature vivante de la danse mais ne sont pas équipés pour recevoir les danseurs. Il n'y a pas de salle de répétition et de budget pour ces répétitions. La danse a besoin de phases de création qui peuvent durer de six semaines à trois mois. Il faut verser des salaires. Or les musées aimeraient avoir des performances sans avoir de budget correspondant. Malgré tout, les musées sont des lieux intéressants, alors on y va quand même. Ils permettent de nouvelles façons de contextualiser et de voir la danse, de nouveaux rapports au public. Au palais de Tokyo avec Tino Seghal, on voit que la virtuosité d'un danseur n'est plus forcément demandée. Il s'agit plus d'idées chorégraphiques. Les interprètes ne se distinguent plus des visiteurs. C'est très intéressant mais je pense que c'est important de ne pas oublier de défendre la danse comme une institution qui a besoin de certaines conditions pour pouvoir s'épanouir. Les théâtres restent des lieux importants de création et les modes d'attention que le plateau exige peuvent s'opposer à la consommation rapide que permet la déambulation dans les expositions.

JLG : Et le caractère régional de la création allemande ?

NP : En Allemagne, le rapport du public à la culture est différent. Chaque Bundesland a une façon différente d'appréhender et de gérer la culture. Les institutions privilégiées pour ce faire ont une personnalité forte et influencent le rapport au public. À Francfort l'héritage est important et intéressant. Le

public est très informé et très curieux. La ville a grâce à ses écoles le vivier pour mettre en place une politique intéressante de danse contemporaine : le conservatoire de musique, mais également l'école d'art propre au musée du Städel et l'École des Beaux-Arts. L'université de Giessen a un département pour le théâtre appliqué avec un master de performance chorégraphique et tout cela contribue à créer des œuvres qui sont très pointues pour un public averti.

JLG : *Qu'est-ce que la danse apporte au chaos du monde, à la société ?*

NP : En tant qu'artiste, je pense que la danse participe modestement à la construction du monde. La danse, c'est la danse, l'art c'est l'art. Le fait que l'on se rassemble autour d'un spectacle permet de questionner nos goûts et préférences, notre façon de voir le monde, c'est déjà beaucoup. En tant que professeur d'élèves adolescents en difficulté, je vois que la danse peut apporter un retour au corps, un apprentissage du mouvement peut influencer sur le développement personnel. La capacité sociale, cognitive et émotionnelle de la danse contemporaine n'a pas été assez étudiée et intégrée dans les cursus scolaires. L'éducation physique dans les écoles est très réductrice dans son rapport au corps. Il ne s'agit que d'endurance, de performance, de compétitivité, de défoulement et enfin peut-être aussi de stratégie.

Si cependant la danse devait être une métaphore du chaos contemporain, je ne suis pas sûr qu'elle puisse apporter quelque chose. Nous artistes devons être vigilants, car étant prêts à tout faire pour être vus – à prendre des risques, à devenir nomade, individualiste et compétitif, sans représentation syndicale ni politique – nous sommes très proches de la figure paradigmatique du travailleur néolibéral postindustriel. Ce n'est pas un hasard que la danse à une place importante dans le marketing de Red Bull qui montre des corps jeunes, infatigables et toujours en mouvement – un improbable fantasme contemporain.

Mais la danse permet paradoxalement aussi d'aller contre cette illusion. Une

connaissance du mouvement permet aussi de lui résister en décelant les forces qui traversent nos corps et forment nos désirs, pour peut-être ainsi les rediriger. La danse contemporaine fait opposition à cette image galvaudée du corps. Il y a une abondance de connaissances physiologiques que l'on ne peut acquérir qu'à travers la pratique de la danse. De nos jours, je crois qu'elle peut beaucoup apporter à l'éducation, dans un rapport au corps plus centré sur l'écoute que sur la performance. On bouge beaucoup de façon très musculaire dans notre société. On pratique le jogging, la musculation, la gymnastique ou le fitness. La danse cultive un rapport très différencié à la sensation qui peut avoir un impact transformateur et thérapeutique.

JLG : *Y a-t-il une différence de carrière entre danse contemporaine et classique ?*

NP : Oui. Un danseur contemporain peut danser beaucoup plus longtemps. Mais cela dépend des compagnies. La danse contemporaine est un champ très hétérogène.

JLG : *On passe d'un domaine à l'autre ?*

NP : Plus de la danse classique à la danse contemporaine, mais c'est encore assez limité. Beaucoup de gens qui font de la danse classique ne sont pas équipés pour les formes que requiert la danse contemporaine, notamment le travail théorique. Pour nourrir les discussions et la recherche sur le mouvement, Mette Ingvarsten nous a incité à lire certains textes de M. Foucault et de G. Deleuze pendant la création de *7 Pleasures*. Souvent, les chorégraphes contemporains donnent beaucoup de place à la discussion et la réflexion. Un danseur classique aura peut-être peur ou simplement pas envie de s'essayer à cela. Il ne se sentira pas à l'aise dans ce genre de travail.

JLG : *La philosophie allemande contemporaine y joue-t-elle un rôle ?*

NP : La phénoménologie beaucoup, dans une réflexion sur l'accès théorique au corps en mouvement. Le philosophe phénoménologue américain Alva Noë, par exemple, a été invité par William Forsythe pour être philosophe résident de

sa compagnie de danse... *Thinking bodies*, le corps en relation à l'environnement. Comment agissent les philosophes dans le champ de la danse ? Les paradigmes d'appréhension du monde, du corps et du mouvement se manifestent dans nos façons de bouger, dans nos choix et actions. Toucher à ces paradigmes a donc un impact sur notre façon de danser, nos modes d'attention et notre présence. Noé Soulier traite le sujet de façon très intéressante dans son livre *Actions, mouvements et gestes* récemment paru.

Dans *Choreographing relations : practical philosophy and contemporary choreography*, Petra Sabisch, chorégraphe et philosophe berlinoise, fait une analyse non pas de ce qu'est la chorégraphie, mais de ce qu'elle peut (What choreography can do). C'est une approche très intéressante vu que la chorégraphie et la danse sont devenues des champs de réflexion et recherche indépendants et vastes. Formellement, la chorégraphie peut être une chorégraphie d'images, d'objets et de questions. Les spectateurs peuvent aussi bien être mis en mouvement que les danseurs. Il y a beaucoup d'expérimentations. On s'attend à de la danse et on se retrouve face à des objets ou avec des écouteurs sur une place publique. La chorégraphie devient le cadre par lequel le mouvement est perçu, mais ce n'est pas obligatoirement celui d'un danseur.

La danse contemporaine d'un point de vue d'un danseur, ce sont les traditions qui ont formé sa capacité de danser. Mais c'est aussi un milieu, une recherche, une pratique individuelle et sociale, sans cesse en évolution. Je peux intégrer la danse à tout moment et à l'inverse percevoir tous mouvements comme une danse. La danse contemporaine a lieu là où l'on cherche des mouvements qui touchent à l'expérience

subjective, répondent aux questionnements chorégraphiques et qui vont au-delà de ce qui est trop facilement identifiable comme un style particulier. Mon approche quand je suis embauché en tant que danseur est d'éviter de faire en sorte qu'un spectateur se dise trop facilement : « C'est ça ». Je souhaite au contraire que ma pratique intrigue, que le spectateur se met à bien regarder parce qu'il s'étonne de ma façon étrange de bouger. Et puis la danse est une pratique collective au-delà de la chorégraphie. Une soirée en boîte de nuit peut-être aussi formatrice qu'un cours de danse ou qu'une journée en studio. Il y a un mouvement contemporain qui a une forme d'organicité et de perméabilité et qui voyage dans un champ social très vaste, nourri par l'imaginaire. C'est le côté jouissif de la danse contemporaine.

JLG : *Chacun ne peut pas toutefois être danseur professionnel. Qu'est-ce qui caractérise un danseur ?*

NP : Tout le monde peut danser, mais pas être danseur. Heureusement, ce ne sont plus les grandes écoles comme la Royal School of Dance ou l'Opéra de Paris qui ont le monopole de cela. Depuis les années 1960, de nombreux chorégraphes ont rendu la danse accessible aux corps non formatés. *Satisfying Lovers* de Steve Paxton, ne consiste en rien d'autre que de voir des personnes qui traversent le plateau de droite à gauche de façon quotidienne et de temps en temps s'assoient sur des chaises. Mais un danseur professionnel, c'est quelqu'un qui s'adonne à la danse. C'est seulement possible s'il trouve les moyens pour le faire, c'est-à-dire en étant rémunéré pour sa création, sa recherche, ses spectacles ou son enseignement. Si on perçoit la danse contemporaine comme un champ professionnalisé, alors c'est souvent la formation qui en autorise l'accès.