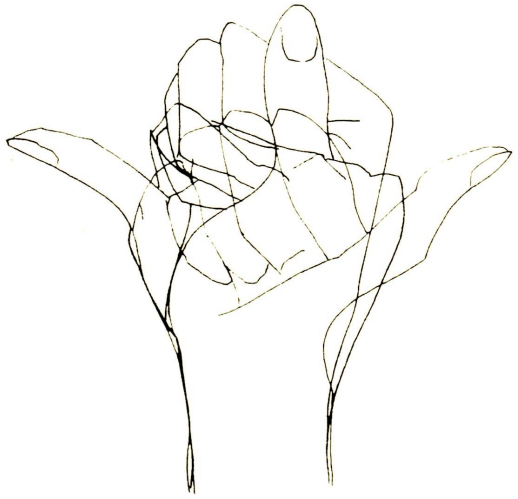
La Politique du Geste,

ou la genèse politique dans le geste chorégraphique



Happy Birthday Eva R by L #3

Trisha Brown
Oct 50

Priscilla Newell

Mémoire de DESS
Développement culturel
et direction de projet
Directeur de mémoire,
Denis Cerclet

ARSEC/Lyon II
2000/2001

pour Éva et Max,

si la danse demeure mon espace de liberté,
je souhaite qu'ils trouvent la leur

Fais attention à ce que tu danses,
car ce que tu danses, tu le deviens.

Susan Buirge

Sommaire

Introduction et présentation de la problématique 6

I. Kinésis ou d'où vient le mouvement 16

A. Stranger in the Village 16
le regard de deux compatriotes sur des questions de culture, des différences, et des expatrié(e)s
1. Nigger ! 18
2. Legends and Truth 18
3. Vous sentez-vous française maintenant ? 20

B. Des Corps Divers
1. Le Corps Kanak 21
2. How to Swim 22
3. Espaces Publics 25
4. Espaces Privés 26
5. Divers ? 27

C. Mouvement et Pensée
1. Private Moments in Public Spaces 28
2. Mouvement, Pensée et Révolte 29

II. Les Corps Dansants

A. Les Mécaniques
1. Le Travail et la Conscience du Corps 31
2. Le Corps et la Conscience Sociale 33

B. Une Façon de Regarder la Technique
1. Classique 35
2. Duncan 35
3. Graham 36
4. Cunningham 37
5. Contact Improvisation 38
6. The Hired Body 39

C. L'Utopie du Mouvement

1. L'Enfantement de l'Utopie 42
2. Cunningham 44
3. Ce Que Nous Sommes Devenus 48
4. Earthly Bodies 51
5. L'Acte Terroriste 55
6. If You Couldn't See Me 57
7. Hors du Temps 58
8. Dancing Swallows 59

III. Les Corps Dansants Politiques

(Deux Parenthèses) 64

A. Grain de Beauté, Grain de Révolte

1. Etrange et Familier 66
2. La Liberté de l'Echappée 67
3. A Clear Place 68
4. Poids et Perception 69
5. Visibilité des Forces 71

B. Une Entreprise Esthétique Singulière

1. Danse à l'Ecole 76
2. La Souffrance des Frontières 80
3. Private Moments in Public Spaces, bis 82

C. Une Vision Audacieuse

1. L'Ame du Public 85
2. Catalyser le Changement 89

Conclusion …..... 92

Post-Scriptum

Annexes

Bibliographie

La Politique du Geste

ou la genèse politique dans le geste chorégraphique

It is not gesture
but the cortex of gesture,
not movemement
but the soul of movement.
Look at the earth with your left eye
and at the sky with your right.
Worship contraries.
What makes us alike
is also what makes us different.
Jim Harrison
Theory and Practice of Rivers

Il serait de la folie de prétendre que, à l'intérieur des confins alloués au travail d'un mémoire, tous les champs, facettes et coins déterrés par le sujet, **La Politique du Geste**, puissent être traités. Etant donné la configuration précise des éléments qui définissent mon existence actuelle : danseuse ayant accumulé une grande variété d'expériences dans le domaine que nous appelons d'usage 'la danse contemporaine' ; expatriée qui a adopté la culture et la langue françaises à bras-le-corps ; et femme qui cherche à harmoniser ces éléments selon un sens d'engagement social, pour établir une direction nouvelle et personnelle dans l'univers de la danse, j'espère par dessus de tout clarifier la notion de **La Politique de Geste** pour moi-même.

À travers les années, par l'observation de la danse, les lectures sur la danse, une vie dans la danse, mais surtout à travers des gestes eux-mêmes, certaines idées ont germé, dès fois d'une manière cognitive, dès fois intuitive, quant au pouvoir du geste, son essentiel politique, son inscription dans son temps, et sa capacité d'être un instrument de changement. Comment se fait-il qu'un mouvement de bras, très simple, peut-être conçu d'une certaine façon, équilibré par ce qui vient avant et ce qui vient après peut avoir une sensation

indéniable de vérité ; par contre, le même mouvement, conçu autrement (par quelqu'un d'autre), peut être monotone, vide, à côté d'un sens ? Comment se fait-il que, le même mouvement de bras, conçu dans les années quatre-vingt, par une Américaine, quand il est exécuté vingt ans plus tard, peut rappeler instantanément, à la personne qui l'exécute ainsi que, on l'espère, à la personne qui regarde, l'investiture de Reagan à la Maison Blanche ? Il est ce genre d'énigme que je souhaite, à ma façon modeste, d'explorer, et, sur le chemin, faire communiquer quelques-unes de mes pensées à ceux et celles qui lisent ces lignes.

Je suis consciente de la difficulté, de l'impossibilité presque, conjurée par une tentative à décrire, à dépeindre, ce qui est essentiellement éphémère. Nous pouvons approcher le sujet de tous bords, bâtir des théories autour, chercher des mots, des assemblages de mots, des constellations de mots, pour parler d'un aspect de la vie, et une forme d'expression artistique, qui défie des mots. Et pour raison. Je me livre à la rencontre de cet exercice, humblement et avec précaution, tout en gardant un respect profond, un respect inlassable et inné, pour les sensations, les frémissements et l'émotion réveillés par la danse, ceux qui dépassent les mots, qui arrivent à parler ou les mots sont défaillants.

Edwin Denby était, de mon point de vue, un des plus grands essayistes sur la danse de notre temps. Ses écrits nous ont éclairés comment nous voyons, ressentons et réagissons à la danse. Frank O'Hara, dans l'introduction de Dancers, Buildings and People in the Streets[1], décrit Edwin Denby : « He sees and hears more clearly than anyone else I have ever known. » En évoquant le style de critique propre à Denby's : « ...what he saw and heard, what he felt, what he thinks the intention was, what the event seemed to be, what the facts surrounding it were, what the audience reponded to, leaving open with a graciousness worthy of Théophile Gautier the ultimate decision of the reader pro or contra his own opinion as critic. Thus, he restores criticism to writing, to belles lettres if you wish, to the open dialogue of opinion and discussion between writer and reader which is nonaggressive and has faith in a common interest as the basis of intellectual endeavor. » ; et enfin, « Much of his prose is involved with the delineation of sensibility in its experience of time : What happens, and how often, if at all ? What does each second mean, and how is the span of attention used to make it a longer

[1] Edwin Denby, Curtis Books, New York, 1965, repris dans Denby, Dance Writings, éd. R. Cornfield et W. Mackay, Knopf, New York, 1986

or shorter experience ? Is Time in itself beautiful, or is its quality merely decorable or decorous ? Somehow, he gives an equation in which attention equals Life... »

Ce sont les caractéristiques de style de Denby, la place laissée à la réaction du lecteur, sa confiance non agressive dans l'intérêt intellectuel et mutuel du lecteur, et du spectateur de la danse, qui m'impressionne. Ce sont des éléments qui trouvent leur écho dans l'approche créative de tant de chorégraphes, danseurs, et spectateurs. Sa phrase 'attention equals Life' peut être perçue et ressentie dans le travail de tant d'artistes : le processus et non pas le produit, l'attention qui incarne une énergie vitale et non pas un ego individuel.

> **« Anyone who cannot bear to contemplate human behavior except from a rationalistic point of view had better not try to 'understand' the exhilarating excitement of ballet ; its finest images of our fate are no easier to face than those of poetry itself, though they are no less beautiful. »**[2]

Edwin Denby fonde son appréciation de la danse professionnelle sur sa sensibilité aiguë envers les mouvements de la vie quotidienne, des cultures différentes, et selon des codes différents. À travers ses multiples voyages il a observé autant les danseurs que ceux qui ne dansent pas ; il place sa vision de la danse dans le tissu de chaque culture :

> « Italians on the street....both have an extraordinary sense of the space they really occupy, and of filling that space harmoniously as they rest or move. Americans occupy a much larger space than their actual bodies do....to follow the harmony of their movement or of their lolling you have to include a much larger area in space than they are actually occupying. This annoys many Europeans ; it annoys their instinct of modesty. But it has a beauty of its own, which a few of them appreciate. It has so to speak an intellectual appeal ; it has because it refers to an imaginary space, an imaginary volume, not to a real and visible one. Europeans sense the intellectual volume but they fail to see how it is filled by intellectual concepts--so they suppose that the American they see

[2] « Against meaning in ballet », 1949, dans Edwin Denby, Dance Writings, op. cit., p. 531 ; la traduction des textes dans cette introduction se trouvent dans les annexes.

> lolling and assuming to himself too much space, more space than he actually needs, is a kind of conquerer, is a kind of nonintellectual or merely material occupying power. In Italy I have watched American sailors, soldiers, and tourists, all with the same expansive instinct in their movements and their repose, looking like people from another planet among Italians, with their selfcontained and traditionally centered movements. To me these Americans looked quite uncomfortable, and embarrassed, quite willing to look smaller if they only knew how. Here in New York, where everybody expects them to look the way they do, Americans look unselfconscious and modest despite their traditional expansivity of movement. There is room enough. Not because there is actually more--there isn't in New York--but because people expect it, they like it if people move that way. Europeans who arrive here look peculiarly circumspect and tight to us. Foreign sailors in Times Square look completely swamped in the big imaginary masses surging around and over them. »[3]

Denby observe le mouvement quotidien des italiens et des américains, ou au moins leur ballet dans la rue, de la même façon qu'il observe leur danse, d'où il tisse des connections entre les deux. Il continue, dans tant d'essais, d'explorer la manière dont se traduisent les mouvements inhérents d'une culture dans la matière du mouvement dansé, toujours en restant ouvert et curieux envers ce phénomène. De ce point de vue, Denby observe et clarifie la danse de spectacle:

> « Dancers who grow up in a city naturally move in the way people around them have moved all their life....classicism is so naked and enlarged a way of moving that any tiny unconscious residue in it of something else than the step--the residue of habit or of character--shows. And sometimes is beautiful. A dancer cannot intend such an unconscious overtone, for it is beautiful only if it is deeper than any intention....A faint reminiscence of a gesture seen with wonder as a child and long forgotten, an overtone characteristic of a city in the motion of someone one has loved and forgotten, returns sometimes in a dancer's innocent motion and makes its poignancy the more irresistible.... »[4]

[3] « Dancers, buildings and people in the streets », 1954, ibid., p. 553
[4] « Superficial thoughts on foreign classicism », 1953, ibid. p. 545

Les remarques de Denby touchent à l'essentiel du dialogue entre un danseur et un spectateur. Il nous rappelle la profondeur d'un geste, ce qui dépasse et défie l'intention du danseur, et qui est autant plus belle dans sa capacité de contourner l'intention. Pour toute personne ayant vécu dans une culture étrangère, la vérité est poignante : les gestes sont capables de conjurer des souvenirs d'enfance ramenés d'une autre époque et d'un autre espace. Denby nous rappelle qu'il peut s'agir simplement d'un mouvement de bras, ou d'un certain dynamisme rythmique qui s'inscrit dans l'espace (ou le flux d'une ville entrelacée dans le souvenir des gestes d'un être aimé, transposé par le danseur, inconscient des résonances de sa danse).

Je suis convaincue du pouvoir du geste. Les corps, les gestes, les danses surgissent non seulement d'un contexte particulier, mais ils portent ce contexte, traduisent ce contexte, et sont, de ce fait, capable d'agir sur ce contexte. Dans « Power and the Dancing Body »,[5] Sally Banes affirme que, « sans nier le fait que les corps dansants reflètent parfois une réalité qui leur préexiste,....elles peuvent *également* être facteurs de changement »[6] elle fait référence à Cynthia Novack, anthropologue américaine, qui revendique que « ....la culture est incarnée...Nous produisons le mouvement, l'inventons, l'intérpretons et le réintérpretons, aux niveaux conscient et inconscient. À travers ces actions, nous participons et renforçons la culture, et aussi, nous la créons. »[7]

David Le Breton, d'un point de vue français, voit les choses d'un autre angle:

> « La danse contemporaine est une pensée en mouvement, une écriture singulière de l'espace, un jeu de signes, elle n'est donc pas une vérité de corps...(elle) manifeste une symbolique éloignée en principe des codes culturels qui alimentent la vie quotidienne....(le corps) se construit lui-même dans l'éphémère du geste à travers un jeu de signes... »[8]

---

[5] in Writing Dancing in the Age of Post-modernism, Wesleyan University Press, Connecticut, 1994, traduit dans Danse et Utopie, Paris VIII, l'Harmattan, Paris, 1999

[6] Ibid. , p. 29

[7] Sharing the Dance : Contact Improvisation and American Culture, University of Wisconsin Press, Madison, 1990, repris dans Danse et Utopie, op. cit., p. 29

[8] David Le Breton, « Le corps entre anthropologie et danse », in Histoires du Corps, Cité de la Musique, 1998, pp. 23-24

Denby, l'essayiste renommé sur la danse, Banes, son homologue contemporaine, et Novack, une danseuse devenue anthropologue : tous les trois américains, qui paraissent en accord entre eux, et en contradiction avec Le Breton, ce qui ne présente pas d'étonnement. Tandis que je peux accepter la lecture de Le Breton, que la danse est 'une pensée en mouvement', et crée ses propres codes et symboles, je ne peux pas imaginer ce langage dansé divorcé de son contexte social, politique et économique. La danse est, à mon avis, une 'vérité de corps' parmi d'autres ; elle fait autant partie du tissu social que d'autres corps, elle crée à partir de la matière existante, et la façonne. Une technique peut être un moyen d'acquérir la spontanéité et la liberté de mouvement mais celle-ci se fonde dans le mouvement qui nous entoure, et les gestes qui surviennent de ce flux. Ces commentaires soulèvent certaines questions. Outre la position d'anthropologue de Le Breton, le fait qu'il soit français n'est pas anecdotique. La perception d'un français oeuvrant hors le champ de la danse ne peut que différer extensivement d'un autre, américain, directement lié à la danse.

« Technique is the disciplining of one's energies through physical action in order to free that energy at any desired instant in its highest possible physical and spiritual form. For the disciplined energy of a dancer is the life-energy magnified and focused for whatever brief fraction of time it lasts. »[9] Ainsi Merce Cunningham donne sa vision de la technique, son importance, et sa genèse dans une énergie vitale. Un danseur s'efforce à perfectionner cette technique à l'intérieur des « rigid limitations....in order to arrive at freedom. »[10] La technique d'une danse est non seulement ancrée dans le mouvement autour, mais elle est aussi le passage vers une sorte de liberté. D'autres personnes dans d'autres domaines peuvent chercher par d'autres voies à accéder, ou au moins tenter à accéder à une forme de liberté, qu'elle soit sociale, politique ou économique. Quand je lis Cunningham, j'accept volontiers que la quête des danseurs en est une qui aspire vers une forme de liberté. Quelle liberté peut être plus profondément enracinée que celle qui prend source dans le langage du corps humain, imprégné de son passé anthropologique et historique ?

[9] Merce Cunningham, « The Function of a technique for dance », archives personnelles : « La technique en danse est le fait de discipliner ses énergies par le biais de l'action physique afin de libérer cette énergie au moment voulu. Car l'énergie disciplinée d'un danseur est l'énergie de vie sublimée et canalisée, même si cela ne dur qu'un très court instant. »
[10] Ibid. : « limitations rigides.... afin d'arriver à la liberté. »

Cunningham considère que la tâche des danseurs implique une identification avec le mouvement : « in as devastatingly impersonal a fashion as possible....Not to show off, but to show ; not to exhibit, but to transmit the tenderness of the human spirit through the disciplined action of the body. » Le danseur continue sa recherche « because he finds the process of dance to be, like life, continually in process.... » ne pas montrer seulement l'acte de sauter, d'aller dans l'air, mais « the relationship to the air », non pas seulement l'acte de s'asseoir, mais « the process of sitting down... »[11] Entrer dans l'élément, devenir l'outil pour montrer le processus, se soucier plus de la transmission, tendrement, d'un aspect de notre humanité : ce sont, de mon point de vue, les débuts d'une forme d'engagement, qui ont plus à avoir avec le changement qu'avec le pouvoir.

Marcelle Bonjour oeuvre sur le champ de danse à l'école en France depuis longtemps. Les méthodes qu'elle avance, des propositions qui incitent l'imaginaire de l'enfant, d'éveil et d'exploration, donner « des utopies » ; le recueil et la mise en forme de l'intervenant ; le retour à l'enfant afin qu'il se réapproprie les mouvements qu'il a produits, sont déjà, dans leur pédagogie d'ouverture et prise en compte de l'autonomie de l'enfant, une approche politique. « L'art contemporain est un art traditionnel parce qu'il inscrit l'histoire de ceux qui le composent, ici et maintenant....la danse contemporaine fait un retour au corps, comme matériau élémentaire et essentiel, le corps comme matière à transmuer....Associer l'intérieur et l'extérieur crée la danse....passer du signe extérieur à la personne au sensible, c'est retrouver le fondamental, l'archaïsme. »[12] Ses propos continuent dans ma ligne de pensée, en illustrant ce que j'appelle la profondeur du geste, l'attention donnée au traitement de la matière, et la façon que cette matière est livrée. S'il s'agit des enfants, il y a encore plus d'importance à veiller sur les fondements, le processus qui prime sur le produit. Elle nous dit encore :

> «L'art contemporain est créatif. Il ne figure pas le réel, il le transfigure. Il opère des filiations et des ruptures, il intègre et dépasse. Passer d'un art de la démonstration (présentation

[11] Ibid. : « .... de la manière la plus extrêmement détachée possible.... ne pas se montrer, mais montrer ; ne pas exhiber, mais transmettre la tendresse de l'esprit humaine à travers l'action disciplinée du corps. » « .... parce qu'il trouve le processus de la danse d'être, comme la vie, en processus continu. » « .... la relation à l'air.... le processus de s'asseoir. »

[12] « La danse des enfants à l'école », Marcelle Bonjour, dans *Marsyas*, n°18, juin 1991

> frontale) ayant une fonction sociale (vision hiérarchisée de l'univers dans l'art classique, maintien de l'ordre établi, image finie, convention des rôles) à un art du détournement de la fonction sociale et utilitaire des lieux (Trisha Brown), des objets (Kuramata)...Art de l'éphémère qui, ainsi, se différencie des arts académiques de la fixité, de la pérennité, de l'inscription des codes (habituer des regards, n'apporter que des réponses) ; éphémères des rôles fortuits parfois inscrits (être, tour à tour, étoile et constellation) ; éphémères des espaces aux syntaxes différentes ; mobilité de codes et des systèmes (déshabituer les regards, surprise des produits et des lectures) ; un art qui interroge, art des processus et des cheminements et non art des procédés et des produits ; un art à recréer (interprêter partition et chorégraphie en dissociant-associant autrement) ; art multiforme, divers, polysémique qui sollicite, qui 'anticipe,' qui déséquilibre : c'est un art qui étonne. »

Toute la différence réside dans ces phrases de Marcelle Bonjour. Il y a des formes d'art, des formes de danse, qui perpétue l'ordre social, l'organisation hiérarchique, les codes de comportement institués, non pas seulement dans leur contenu mais aussi dans leur forme, et dans leur présentation. Et puis, il y en a d'autres qui, sans dédaigner le spectateur, le tiennent dans un plus grand respect. Au lieu de dicter la vision du spectateur, et sa lecture, l'espace lui est accordé afin qu'il garde son autonomie, pour qu'il emmène du sien, comme dans le travail de Merce Cunningham, ou Robert Wilson, ou Lucinda Childs, ou la majorité des chorégraphes que nous considérons 'post-modernes'. Leurs styles bousculent les codes habituels et les façons acquises pour regarder, ils dérangent les schémas habituels d'organisation, en dépit du statu quo. Ils suggèrent des alternatives, pas de l'extérieur mais à l'intérieur-même de leur construction. Leur invention de mouvement suit ces mêmes tendances, ce qui organise le corps d'une manière inhabituelle, comme pour la démocratisation du corps de Trisha Brown. Les bras ne prennent pas plus de place que les jambes, aucune partie spécifique du corps prédomine, tout est d'une expression et d'une valeur égale. De cette manière, elle intègre à l'intérieur du mouvement des principes qui reflètent l'ouverture, une alternative, même une forme impliquée de contre-culture.

Les propositions chorégraphiques de Cunningham, dans tous leurs éléments : l'utilisation de l'espace, le rythme et la relation à la musique, le son, ou le silence, le langage gestuel sont des exemples connus et des précurseurs de cette approche. Le travail de Dominique Bagouet est celui qui vient clairement à l'esprit parmi les chorégraphes français, en traitant le spectateur avec ce même respect et en lui donnant ce même droit à l'autonomie de vision et d'interprétation. Chacun de ces exemples, parmi tant d'autres, éclaire pour moi l'élément politique gravé dans le travail, dans son tissu, sans être acclamé en tant que sujet, ce qui donne, à mon avis, une résonance encore plus profonde.

La danse, composée de ses gestes chorégraphiques, jaillie de notre passé collectif, de notre stock mythologique de gestes, de notre identité corporelle, des sons, odeurs, goûts, couleurs et alors mouvements qui caractérisent un endroit particulier à une époque particulière, dans le contexte d'une histoire particulière. Les rythmes d'un endroit, les climats d'un endroit, créent ses mouvements. Un artiste qui utilise le mouvement comme matière est nécessairement imprégnée de ce mouvement, autant par son mouvement propre que par celui du collectif. La danse comme moyen d'invention, et art du spectacle, opère en dehors du système établi. Elle est dans son essence, dans sa créativité, sans regard pour la rentabilité (comme toute forme d'expression artistique, où la force conductrice se soucie de dire ce que nous voulons dire, à sa manière), et par conséquent, elle peut être vue comme forme de rupture avec un système, une alternative. La danse est une forme d'expression profondément ouverte, qui trépasse barrières linguistiques et culturelles, ainsi que d'autres, les nids de chauvinisme, de nationalisme, ou de racisme par exemple. Face à certaines forces, (le capitalisme, par définition, cherche à effacer une culture afin de la contrôler et la dominer), un projet artistique représente une préservation de cette culture, encore plus profonde que la notion de nation. La danse, en tant qu'expression artistique, prend son moyen de communication dans le corps humain et les gestes nés de son contexte culturel, elle favorise une évolution autrement que par la force ; en travaillant avec le mouvement, les perceptions du mouvement, les processus de pensées liés au mouvement, les graines de changement sont semées. À l'intérieur de cette recherche, si l'approche, qu'elle soit pédagogique ou de performance, elle incite l'imagination et l'autonomie ; si la méthode de transmission, dans un studio ou sur la scène, elle entraîne

l'élève ou le spectateur dans une participation à égalité, des petites explosions de révolution sont à l'oeuvre, qui peuvent nourrir une pensée contre d'autre forces, la consommation, le profit, la compétition. La Danse, telle d'autres formes d'art, devient une proposition de changement, plutôt qu'une perpétuation du système en place. Non seulement est le geste chorégraphique un produit de son contexte social, politique et économique, mais du fait que le matériel de la danse est le corps humain, avec toutes les répercussions qui s'en suivent, elle est aussi un élément de changement profond.

Qu'est-ce que la danse, sinon
l'essence étouffé d'un cri ?
R. M. Rilke

I. Kinesis, ou d'où vient le mouvement

Your family is where you came from, they are not who you are.
Lillian Hellman, american playwrite

Je souhaite commencer d'une manière peut-être peu orthodoxe, paraissant hors sujet, mais je ne le pense pas.

Stranger in the Village

Un de mes compatriotes, James Baldwin, écrivain de fiction, de la poésie, des essaies et des pièces de théâtre, aimait dire qu'il a eu le gros lot : il était artiste, noir et homosexuel (je rajouterais qu'il n'était pas, par contre, une femme, alors il n'a pas tout eu.) Il a vécu et travaillé en France de 1948 jusqu'à sa mort, à Saint-Paul-de-Vence, en 1987. Il est venu en France pour fuir l'Amérique[13], pour se distancier du contexte racial et social, pour pouvoir mieux écrire. Ses écrits, sur les particularités d'une vie d'expatrié[14], de même que sur la situation raciale en Amérique, sonnent vraies pour moi, et donnent certains éclaircissements qui me semblent appropriées. Il décrit l'étudiant américain, pas celui qui rentre en courant au bout de quelques mois, effrayé, mais celui qui aspire à une adaptation parfaite, d'embrasser la culture française avec ardeur, celui qui « a mis de côté le chewing gum pour toujours.... et qui sait qu'à la Place de la Bastille il n'y a plus de prison ». Baldwin assure que cet étudiant, qui adore si énergiquement les Français, pardonne ou ignore chez les Français les mêmes attributs qu'il dédaigne chez ses propres compatriotes, afin de sauvegarder sa « simplicité Américaine » ; il refuse « de voir quoique ce soit à Paris qui ne se voit pas à travers une vapeur dorée ». Il se confronte sans cesse avec la question de son identité, en essayant d'accepter sa confusion, une tâche qui laisse personne à l'abri, peu import s'il est « en traffic avec des idées ». Ces étudiants (seulement les étudiants ?) qui rejettent si intensément la société américaine, ne sont pas entre temps libérés pour fonctioner dans une nouvelle société, et leurs « illusions restent intactes : ils ne sont pas encore corrompus par la

[13] J'emploie ce terme de la même manière que Baldwin, bien que je sois consciente, comme le deviennent tant de mes compatriotes, de son manque de propos, vue le fait qu'il existe plusieurs Amériques, et plusieurs Etats-Unies de....
[14] Je n'adopterai pas systèmatiquement le genre masculin d'usage, ni rajouter la lourdeur des deux à tout prix. J'alternerai entre les deux, selon les textes, les contextes, ou la fluidité du langage.

notion qui dit qu'une société n'est jamais moins qu'un labyrinthe parfait de limitations. Ils sont charmés par la réflexion que Paris date depuis plus de deux mille ans, mais ça leur échappe que le Parisien a pris autant de temps pour se faire.... la confusion américaine semble se fonder sur la supposition vraisemblement inconsciente qu'il est possible de contempler une personne en dehors de toutes ces forces qui l'ont produit. » Baldwin insiste qu'une telle attitude est enracinée dans l'histoire de l'Amérique, « c'est l'histoire d'une aliénation totale et volontaire des peuples entiers de leurs ancêtres. » L'espoir réside, pour Baldwin, dans la capacité des Américains de se confronter à leur passé sur leurs propres rives, leur passé Européen étant maintenant trop lointain, et, au lieu de détourner les regards, il vaut mieux oser demander qu'est-ce que ce passé puisse leur offrir. « C'est cette question que l'étudiant américain (seulement ?) à Paris doit, à terme, se demander, parce qu'il n'a aucune identité autrement, aucune raison d'être là, rien qui peut le soutenir. » C'est d'un point de vue Européen que l'Américain peut découvrir son propre pays, mettent fin à son aliénation inhérente[15].

Ce que je souhaite illustrer par cette déviation, avant de parler plus directement du mouvement, c'est d'où vient le mouvement. Malgré des similarités apparentes de notre 'occidentalisme' commun, nous paraissant des cousins plus proches que si chacun de nos cultures se frottait à une autre, plus 'exotique', asiatique par exemple, il n'empêche que nous sommes très différents. Baldwin rend ce constat presque trop clair et douloureux. Ce qui ne veut pas dire que la situation est terrible, mais il convient de la prendre en considération, d'en apprendre, de la traiter de respect et curiosité. Elle constitue aussi un outil formidable de perception, du moment que l'on reste ouvert, à regarder des danseurs, des bâtiments, ou des gens dans la rue, comme nous encourage de faire Edwin Denby. Être conscient de deux cultures, parler deux langues, faire des efforts énormes de comprendre ce qui est presque incompréhensible, c'est aussi reconnaître plusieurs, ce qui constitue, de mon point de vue, le début d'un système de pensées. « Le cerveau est un muscle », comme elle dit Yvonne Rainer, et la gymnastique d'un jonglage culturel peut être aussi douloureuses que satisfaisantes.

[15] Baldwin, « A Qestion of Identity », in Notes of a Native Son, Beacon Press, Boston, 1955

Nigger !

« .... I am not a stranger in America and (that) syllable riding on the American air expresses the war my presence has occasioned in the American soul. »[16]

Pour James Baldwin, l'ingrédient essentiel dans la culture américaine sera la question entre les noirs et les blancs. Le Noir américain s'est fait dérobé son passé, son histoire, ce qui le différencie de tout autre ancien-Africain, dans toute autre société. Le Blanc américain, par contre, continue d'entretenir l'illusion qu'il peut, d'une manière ou une autre, se connecter à un passé Européen. Rien peut être plus loin de la vérité, selon Baldwin. Le Blanc américain est « autant différencié des autre blancs sur la terre qu'il est possible d'être. » Ce qui alors rend la relation entre noirs et blancs en Amérique également et entièrement unique. Les Américains ont été obligés de se confronter, plus que tout autre culture, même d'aller à la guerre (et essayer, et continuer d'essayer, de se forger une société sur les décombres du conflit), autour d'une des légendes mondiales prédominante, celle de la suprématie des blancs.

« Every legend, moreover, contains its residuum of truth, and the root function of language is to control the universe by describing it. »[17]

Bien que les Américains ne puissent pas retourner à leur passé, « les idées sur lesquelles se basent les croyances américaines ne sont pas, même si les Américains ont tendance de le penser souvent, les idées qui ont leur origine en Amérique. Elles viennent d'Europe. Et l'établissement de la démocratie sur le continent américain était beaucoup moins une rupture avec le passé que la nécessité, à laquelle les Américains faisaient face, d'élargir ce concept pour y inclure les Noirs. » De plus, « les Américains se sont fait une réputation par le bruit et la brutalité avec lesquels ils ont insisté sur cette idée (de la suprématie des blancs), mais ils ne l'ont pas inventé ; le monde n'a pas remarqué que ces mêmes excès dont se composent la culpabilité

[16] Baldwin, « Stranger in the Village », ibid. : « Je ne suis pas un étranger en Amérique, et ce syllabe qui emporte sur le vent américain exprime la guerre que ma présence a occasionnée dans l'âme des Américains. »
[17] Ibid., « Chaque légende, d'ailleurs, contient son résidu de vérité, et la fonction primaire d'un langage serait de contrôler l'univers en faisant sa description. »

américaine impliquent un certain malaise, sans précédent, sur la vie et la puissance de cette idée, sinon même, sa validité. » Il peut paraître simpliste, s'il faut se rappeler, mais la suprématie des Blancs est loin d'être une spécialité américaine, étant plutôt le fondement de la civilisation occidentale, ce qui est, comme nous le savons tous, la seule civilisation qui compte. Selon Baldwin, la lutte raciale en Amérique, et le socle de leur société, se base sur la « nécessité pour l'homme blanc américain de trouver une façon de vivre avec le Nègre afin de pouvoir vivre avec lui-même. » La société américaine a mis cette lutte sur la carte.

Les Européens sont sûrement aussi inconscients de ces différences culturelles que le sont les Américains. Même si ces différences peuvent être contemplées intéllectuellement, elles sont difficiles à appréhender viscéralement. Quand il s'agit de regarder le tissu américain politique et social, les Européens peuvent seulement s'appuyer sur les références que donne le point de vue Européen, à travers le prisme d'un passé et d'une culture Européens, par l'oeil de la presse Européenne, et, je présume, que certaines complexités se perdent dans la traduction. C'est inévitable. Mais ce sont les différences qui colorent notre société, notre façon d'observer le monde, nos luttes personnelles et collectives. C'est précisément cette atmosphère qui a donné naissance à une décennie de protestation sur les questions des droits civiques, ou la guerre au Viet Nam. C'est à ce moment-là, ou juste avant, que la communauté de la danse contemporaine est devenue un théâtre de révolte.

Nos façons de bouger qui sont le matériel de création, ne sont pas seulement influencées par la société ; elles deviennent la palette qui sert du départ d'un ordre social différent.

La famille peut être d'où on vient et non pas qui on est, mais, comme insiste Baldwin, on ne peut pas divorcer des « forces qui produisent ». Séparée de son passé, la profondeur d'empreinte de ce passé devient claire, tout comme la nécessité d'en faire face.

Vous sentez-vous française maintenant ?

Nous dansons les rythmes, sons, odeurs, climats, couleurs, goûts de nos enfances. On peut être loin de son lieu d'enfance, dans l'espace et dans le temps, et toutefois retrouver ses harmonies et ses sensations dans sa danse. Nous pouvons accepter l'éloignement, parce que nous retrouvons ces terres avec notre danse. Dans ma danse, je peux être ici, et ailleurs ; chez soi dans son geste, qui vient de chez soi. Il y a une solution à la confusion, le malaise, l'excentricité d'un expatrié. Il faut la danser.

> « En quoi suis-je encore l'enfant de mon pays ? *En tout* : pour la simple raison que j'y ai passé mon enfance. Or rien ne ressemble à l'enfance. On n'en a pas deux, et quoi qu'on en dise, même avec la maladie d'Alzheimer, on n'y retombe pas....
> Dans la famille, tout le monde est français mais, c'est comme l'égalité, il y en a qui sont plus français que d'autres....
> 'Vous sentez-vous française maintenant ?' me demande-t-on souvent. (Les expatriés : éternellement exposés aux questions stupides.)
> Cela voudrait dire quoi, se sentir français ? À quoi le reconnaîtrais-je, si ça devait m'arriver un jour ?
> On peut conférer aux êtres d'origine étrangère la nationalité française, les 'naturaliser', comme on dit pour les animaux que l'on empaille, on peut leur donner des diplômes français, des honneurs français, voire l'immortalité française... Ils ne seront jamais français parce que personne ne peut leur donner une enfance française.
> Donc, non.
> (Même *avec* une enfance française, il y en a, et pas un petit nombre, qui ont du mal à se sentir français ! C'est dire !)
> *L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous.* [18]

Nancy Huston, écrivaine canadienne, qui vit en France depuis vingt-huit ans, le dit à ma place.

Ces deux auteurs, deux expatriés nord-américains, ont certes peu ou rien à faire avec le monde de la danse. Néanmoins, je trouve la perspective des

[18] Nancy Huston, Nord Perdu, Actes Sud, Arles, 1999, p. 16

poètes aussi pertinente, et certainement plus poignante, que celle d'une vision scientifique, dite plus objective. Eux-mêmes vivant l'expérience d'un déplacement de culture, leur capacité à la traduire d'une manière éminemment littéraire, rendent encore plus flagrant, et tactile, ce phénomène, à celui qui lit leurs lignes. Je propose que, non seulement ils cristallisent pour moi l'enracinement de sa culture, d'où viennent nos mouvements, mais autant l'importance de la perception d'un artiste, et d'un chorégraphe. Et la transmission de leur métier.

Des Corps Divers

Le Corps Kanake

Ceci dit, j'ai regardé quand même du côté des anthropologues, sociologues, et chercheurs (scientifiques) du mouvement, quant aux représentations corporelles et la place du corps dans une société (Le Breton) ; l'élaboration des techniques physiques et leur importance dans la construction des mouvements inhérents dans une culture (Mauss) et le corps comme représentation d'une structure sociale et mythe.

Dans Histoire du Corps,[19] David Le Breton décrit le travail de Maurice Leenhardt avec les Kanakes. Il raconte la perception des Kanakes du corps comme étant assimilé avec le monde végétal : « la chair de l'homme....entrelace son existence aux arbres, aux fruits, aux plantes, immergée dans un tissu de correspondances où la chair de l'homme et la chair du monde échangent leurs composantes. »[20] L'idée de 'moi-même et mon corps' en fusion, et en affirmation d'une individualité est inexistante chez les Kanakes ; la mort est une transition après la vie vers une autre forme d'existence, au lieu d'être une annihilation de cette existence. Pendant sa vie, une personne vit seulement en relation avec les autres, elle est une réflexion, elle doit même la consistance de sa matière à la somme de ces relations. Le Breton cite Leenhardt, qui, au cours de ses études, a voulu évaluer l'influence que la société française a pu exercer sur celle des Kanakes. Quand il a interrogé un homme âgé sur le sujet, celui-ci a répondu : « Ce que vous nous avez apporté, c'est le corps ».[21] Le corps,

[19] Op. cit.
[20] Ibid., p. 19
[21] Maurice Leenhardt, Do Kamo, « La personne et le mythe dans le monde mélanésien », Gallimard, Paris,

dans nos cultures contemporaines, occidentales, est devenu indifférenciable de notre notion d'individualité ; il est devenu un des facteurs qui détermine notre individualité, et par lequel nous nous affirmons :

> « Le corps de la modernité, celui qui résulte du recul des traditions populaires et savantes médiévales et de l'avènement de l'individuation d'existence aux yeux des autres. Le corps occidental qui identifie l'individu est un interrupteur, il autorise l'énonciation de la différence individuelle. À l'inverse, dans les sociétés holistes, le corps est relieur, il unit l'homme au groupe et au cosmos à travers un tissu de correspondances. »[22]

How to Swim

Je présume, bien que je ne suis pas dans l'univers spécifique des initiés, que l'essai de Marcel Mauss, 'Notion de Technique du Corps'[23], est acclamé par ceux et celles plus aptes à savoir. Il est dans ce texte qu'il décrit « *des* techniques du corps.... (ou) les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps, »[24] et où il démontre ce qu'il considère être une structure sociale corporelle. Il propose deux formes de classification des mouvements d'une société : selon le sexe, l'âge, et la performance qui en résulte, et la méthode de transmission, soit par éducation soit par imitation ; et aussi, selon les différentes phases de la vie : la naissance, l'enfance, l'adolescence, et l'âge adulte. Je ne souhaite pas m'introduire sur une arène d'anthropologie dont je n'ai pas les connaissances, et faire une tentative d'étude approfondie de ces mouvements, au prisme de ces critères, quand Mauss lui-même a suggéré qu'une telle étude soit menée, et Michel Bernard, qui écrivant en 1976, se lamentait que ses collègues ne sont pas encore mises à la tâche.[25] Je préfère, par contre, extraire plusieurs notions qui semblent appropriées, afin de les confronter avec un contexte de la danse, maintenant ou plus tard dans le texte.

1947, p. 67, cité dans Histoires de Corps, op. cit.
[22] Le Breton, op.cit. p. 23
[23] Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie, PUF, Paris, 1950
[24] Ibid., p. 365
[25] Michel Bernard, Le Corps, , « L'approche sociologique : le corps comme structure sociale et mythe », éd. Universitaires, Paris, 1976, p. 124

La description que donne Mauss de la démarche particulière des femmes Maori, par laquelle elles passent le mouvement d'une génération à une autre, rappelle les observations d'Edwin Denby sur la démarche des Italiens, ou celle des Français, ou quelqu'un de New York. Mauss parle du corps comme d'un instrument (une idée dont aucun danseur a besoin de rappeler), qui accomplit les tâches variées d'une société ; c'est une approche utilitaire. Le souci d'un danseur est loin de l'utilitaire, en dehors du perfectionnement d'une technique qui cherche à maîtriser et libérer sa capacité d'expression. Ce qui importe aux danseurs, et à la danse, ce sont les différences dans un corps autonome, un corps qui tend vers une autre forme d'expression que simplement utilitaire. De quelles manières ces résonances anthropologiques se font ressentir dans le corps dansant?

Mauss regarde, d'un point de vue historique et anthropologique, les différentes techniques pour nager, ainsi que leur apprentissage et transmission pédagogique. Que l'on apprenne à nager ou à plonger d'abord, avaler ou non l'eau, ouvrir ou non les yeux sous l'eau, ce sont des éléments de génération et d'époque, qui s'attachent à dépasser la peur dès le départ, ou à s'acclimater doucement. Une approche similaire peut convenir aux techniques de danse, et serait une vaste étude. Pour donner une idée, même superficielle, des énormes changements dans la danse, il suffit d'imaginer un fil tissé à travers plusieurs : la technique Graham, avec son accent sur la contraction et le relâchement des tensions ; celle de Cunningham, qui a rendu la contraction lyrique pour devenir une courbe, et l'a séparé de son contenu dramatique ; le rejet total de technique de la part du Judson Church Danse Théâtre ; la fluidité organique du style de Trisha Brown ; l'accent sur l'investigation par le contact improvisation, moins concerné par une forme ni un résultat, plus sur le processus et l'inconnu ; l'intérêt actuel pour la kinésiologie et l'analyse du mouvement. En parallèle, Graham a développé sa technique pendant les années trente, une décennie marquée par les guerres ; Cunningham a quitté sa compagnie pour développer son propre style dans les années quarante et cinquante ; les Judson, et puis Trisha, parmi d'autres, ont commencé leur travail pendant les années soixante ; le contact improvisation est venu rapidement par la suite, l'analyse du corps aujourd'hui pousse encore plus loin une approche physique harmonieuse. Il ne s'agit pas de faire des conclusions rapides, mais les corrélations sont évidentes entre les atmosphères politiques prévalentes et le type de recherche physique de chaque époque. Des pièces extrêmement formelles de

Martha Graham, et la tension musculaire dans sa technique, jusqu'aux méthodes d'analyse du mouvement en vogue, il y a une tendance claire de relâchement, dans le tonus physique, dans la prouesse technique demandée, et dans les formes, qui sont devenues plus ouvertes, moins composées, parfois décomposées. Dire lequel vient en premier, la technique ou le contexte politique, est infiniment trop complexe à élucider minutieusement dans ces pages ; une telle étude nécessiterait un regard au cas par cas. Chaque chorégraphe, les dates correspondantes, et les événements politiques de l'époque. En tant qu'expatriée bien élevée, le message s'est imprimé dans mon esprit d'une manière indélébile : il n'y a ni noir, ni blanc. Les participants du Judson Church se sont retrouvé au tout début des années soixante, avant la montée des protestations des droits civiques, ou l'engagement accélleré des USA au Viet Nam. Pendant les années quatre-vingt, où le budget culturel s'est vu gonflé (temporairement) sous Mitterrand et Lang, la France a connu une explosion de création en danse, se transformant en refuge pour les artistes étrangers, les Américains subissaient Reagan (qui n'avait qu'un dernier souci, si on se souvient bien, pour la culture). Dans les deux situations, même si la production était vaste et composée de maintes variantes, la tendance était pour les grandes pièces, plus structurées (plus d'argent et plus de gouvernement, sur les deux continents, des manières différentes).

Une tendance similaire peut-être tracée dans les méthodes de transmission, dans les physicalités d'une formation en danse. Restant dans la même tranche d'histoire, et commençant par Martha Graham (un choix arbitraire, mais non sans signification, étant donné l'empreinte historique de sa technique), la même tendance de relâchement est à l'oeuvre. La tension dans les contractions de Graham, et son style codifié et formel, cède aux courbes, arcs et lyricisme détachés de Cunningham. Les années soixante, un temps marqué par l'affirmation des libertés individuelles, mais encore plus, par les luttes sociales, pour le respect et la liberté, ont mené depuis le temps vers les styles de mouvement en danse et l'enseignement du mouvement qui demandent une exploration, improvisation, le respect pour les processus et interprétations individuels, ainsi qu'une attention plus organique au corps humain. Quand il s'agit des élèves enfants, ce développement d'attention est un acquis appréciable.

Il est intéressant à noter, aussi, un autre aspect de ces différences qui est mis en lumière par les critères de Mauss, celui de la performance qui en résulte. Ce que nous considérons nécessaire au temps de Graham, afin d'arriver au résultat désiré, a énormément évolué au fil des années, et selon les mêmes logiques que nous avons décrites plus haut. Le retour est vers une vision plus holistique (anthropologiquement primitive ?) du corps, autant que les exploits nécessaires pour atteindre l'expressivité. L'idée de Trisha Brown, ainsi que d'autres, d'une démocratisation du corps n'est nullement attachée à la transmission d'une forme quelconque de hiérarchie, un ordre dominant, ou un jugement moral.

Il y a un autre aspect dans l'essai de Mauss que je trouve approprié au monde de la danse, selon lequel il insiste sur l'importance d'imitation dans la transmission des mouvements physiques, et précisément l'élément de prestige. En plus des éléments psychologiques et biologiques, qui forment les deux autres aspects de son triptyque, Mauss écrit : « C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. »[26] Nous regardons souvent certains professeurs de danse, surtout ceux et celles que nous considérons d'arborer des convictions profondes, des talents pédagogiques, ou une aura séductive, comme des 'maîtres'. En effet, je ne pense pas que j'aurais donné beaucoup d'attention à un homme qui grondait : « Get you leg up ! ..... Keep it up ! ..... Now, put it down ! » s'il ne s'agissait pas de Merce Cunningham.

Espaces Publics

Une autre dimension relative au corps, ses mouvements et sa structure sociale, se situe dans l'utilisation de l'espace, comme le décrit E. T. Hall[27], et cité par M. Bernard. « S'il y a une délimitation et une utilisation de l'espace ou 'proxémie' infraculturelle (animal), il y a aussi chez l'homme une proxémie culturelle. »[28]
L'espace territorial avec lequel nous nous entourons, les distances inconscientes que nous établissons entre nous-même et les autres selon le degré d'intimité, nos espaces sociaux et la façon dont nous les arrangeons

[26] Mauss, op.cit. p. 369
[27] E. T. Hall, The Hidden Dimension, Doubleday, New York, 1966
[28] M. Bernard, op. cit., p. 128

selon les différentes situations et besoins.... tous les constituants de la 'dimension cachée' de nos sociétés, selon Hall. Non seulement que ces espaces organisent notre société d'une manière spatiale, ainsi que notre proxémie avec les autres membres de la société, mais elle peut aussi avoir un effet sur nos perceptions de l'espace, matière dans la création de la danse.

Espaces Privés

Afin d'illustrer à quel point « la société est présente..... dans la structure et les fonctions même de notre corps comme organisme vivant »[29], M. Bernard s'appuie sur une étude conduite par Mary Douglas, une anthropologue britannique[30], qui utilise les pollutions corporelles et les tabous dans la société, et le traitement de ces tabous, comme symboles de cette même société. Douglas a étudié les rites construits autour des fluides et écoulements corporels, pour comprendre comment une culture tient compte des éléments qui quittent le corps, lesquels sont considérés propres ou impurs, inoffensifs ou dangereux. Dans quelques cas, le corps est vu comme un village sous le siège, avec ses entrées et ses sorties, à être protégé contre toute intrusion. Elle conclut que « *le corps est un symbole de la société* et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale ».[31] M. Bernard continue : « Autrement dit, le modèle des entrées et des sorties du corps humain symbolise la peur d'un groupe à l'égard d'une société plus vaste et, en tant que telle, menaçante. »[32]

« En général....quand les rites traduisent une anxiété à l'égard des orifices corporels, la contrepartie sociologique de cette anxiété est le souci de défendre l'unité politique et culturelle d'un groupe minoritaire. »[33] Le corps devient une métaphore pour les intérêts politiques et culturels, et l'infrastructure sociale mise en place pour protéger ceux-ci.

Ces deux visions mises côte à côte, celles de Hall et de Douglas, donnent des éclaircissements quant à nos représentations physiques, et leur enracinement

[29] Ibid., p. 129-130
[30] Mary Douglas, De la Souillure, *Essai sur la notion de pollution et de tabou* , trad. A. Guérin, Maspéro, 1971, cité dans M. Bernard, op. cit.
[3119] Ibid., p. 131
[32] M. Bernard, op. cit. p. 130
[33] Douglas, op. cit.

dans nos structures sociales, jusque dans nos concepts même du corps. « ....le corps humain est, pour chaque société, le symbole de sa propre structure..... »[34]

Divers ?

> « Quand une science naturelle fait des progrès, elle ne les fait jamais que dans le sens du concret, et toujours dans le sens de l'inconnu. Or, l'inconnu se trouve aux frontières des sciences, là où les professeurs 'se mangent entre eux', comme dit Goethe (je dis mange, mais Goethe n'est pas si poli). C'est généralement dans ces domaines mal partagés que gisent les problèmes urgents. Ces terres en friche portent d'ailleurs une marque. Dans les sciences naturelles telle qu'elles existent, on trouve toujours une vilaine rubrique. Il y a toujours un moment où la science de certains faits n'étant pas encore réduite en concepts, ces faits n'étant pas même groupés organiquement, on plante sur ces masses de faits le jalon d'ignorance : 'Divers'. C'est là qu'il faut pénétrer. On est sûr que c'est là qu'il y a des vérités à trouver : d'abord parce qu'on sait qu'on ne sait pas, et parce qu'on a le sens vif de la quantité de faits. »[35]

La danse contemporaine, et chaque geste de la danse contemporaine, est un produit et un précurseur de l'inconnu. Par excellence. Une chorégraphie est une terre en friche, une compilation de 'divers' ; y pénétrer c'est espérer trouver une vérité, sans le savoir, sauf la certitude, aussi, que l'on ne sait pas. Il n'y a pas de certitudes. Toucher à la vérité se fait par le sentir, le ressentir, et elle est fuyante. Peut-être, finalement, les sciences humaines ont quelques points en commun avec la poésie.

[34] Ibid., p. 131
[35] Mauss, op. cit. p. 365

« Sans la pensée, il n'y a que des exploits physiques »[36]

Private Moments in Public Spaces

C'était Edwin Denby, dans son style simple et juste, qui m'a donné en premier les clés de ce que je regardais, comment regarder, l'expérience particulière d'être dans un théâtre, entouré d'étrangers, qui sont liés par l'excitation de l'attente, et le partage de ce que nous allons voir ensemble. C'était Denby qui a clarifié en premier pour moi la notion d'une connexion kinesthésique, la capacité qu'ont les mouvements dansés pour une communication physique, qui peuvent nous émouvoir d'une façon qui n'en a rien, apparemment, en commun avec le geste précis :

> ..... « l'excitation d'un spectacle semble avoir des points de contact avec l'excitation de sa propre vie personnelle, avec la curiosité qui nous incite à aller acheter un livre en particulier, ou l'excitation de son importance personnelle qui nous donne envie de réussir, ou même le drame prenant des discussions avec quelqu'un de son âge avec qui on est en train de tomber amoureux. Quand tu ressens que cette émotion qui vient vers toi du spectacle ressemble à une partie de tes émotions à un certain moment quand tu étais très excité, il est facile de s'y intéresser. Et bien sûr si tu ressens le public transporté tout autour de toi au même moment quand toi aussi tu es transporté, c'est une sensation très curieuse et agréable.... ici dans le théâtre vous êtes presque comme une famille imaginaire, où tout le monde parle de quelque chose qui te concerne intimement et tout le monde s'y intéresse et jusqu'a un certain point comprend ton point de vue et les convictions irrationnelles que tu as et qui sont encore plus urgentes que ton point de vue. L'ampleur que tu ressens, avec lequel tu vois à tes moments les plus intelligents, cette ampleur semble dans un théâtre d'être compris naturellement, sur scène et dans le public, d'une manière qui n'est pas souvent appréciée quand tu es avec les gens que tu connais en dehors du théâtre. A un spectacle, tu vois parfaitement bien quand ça t'arrive, cette

[36] Trisha Brown, in *l'Atelier des Chorégraphes*, préface de J.M. Adolphe, éd. Bougé, Paris, 1987

> expérience d'une vision élargie de comment les choses se passent, ce qui est vraie, ou quand ça ne t'arrive pas. »[37]

Il n'est pas seulement le fait que ce passage décrit parfaitement le lien créé par ceux et celles qui regardent le spectacle, mais aussi le fait que ce lien surgit du mouvement, pur mouvement. Nous, les dizaines ou centaines de gens, sommes émus, ou pas émus, par l'action physique qui se déroule sur scène. Physiquement, nous partageons une expérience similaire, même si personne n'est émue précisément de la même manière, ou n'est touchée par le même geste, rythme ou accent. Nous partageons, avec les danseurs, et avec nos compatriotes spectateurs, à travers le sens kinesthésique. Collectivement, nous sommes renvoyés à notre passé collectif, ou à le contempler individuellement.

Mouvement, Pensée et Révolte

Laurence Louppe dit simplement et avec pertinence, que « toute oeuvre d'art est un dialogue.... Le dialogue le plus important demeurant bien sûr ce qui se passe entre la danse et la perception, la pensée qui se transmet à travers un mouvement, jusqu'à la conscience du témoin. »[38] La poésie, et toute forme poétique, ne choisit pas leur époque ou leur situation, elle nous rappelle, mais il est précisément cette limitation qui projette la poétique au-delà leur époque, vers un territoire de ce qu'elle appelle « évènement-avènement ». Elle est une caution contre une tendance dangereuse d'observer le mouvement dansé comme réflexion des considérations générales des temps ; en alliant le corps avec ce qu'elle appelle « les phénomènes pathologiques généraux » le risque qui en résulte serait de réduire le corps en maigre symptôme. Elle propose :

> « ....le corps dansant contemporain....se situerait plutôt à l'opposé. L'oeuvre chorégraphique n'est plus à analyser comme simple objet. Il faut la considérer au contraire comme une lecture du monde en soi, comme une structure d'information délibérée, un instrument d'éclaircissement sur la conscience contemporaine. Parfois même une arme de combat contre l'injustice ou les stéréotypes, la manifestation d'une conscience en opposition avec

[37] Denby, « Dancers, buildings and people in the streets », op. cit., p. 549
[38] Laurence Louppe, Poétique de la Danse Contemporaine, Contredanse, Paris, 2000, pp. 27, 31

> eux, et engagée dans une démarche de protestation, sinon de dénonciation. »[39]

C'est dans la matière de la danse que ces changements opèrent, pas les forces externes qui travaillent sur la danse mais ce que la danse elle-même va travailler, et avec quoi : « ....le milieu humain dans lequel elle développe ses possibles, et dont elle propose elle-même un savoir, et une interprétation.... le corps dansant comme instrument de lecture opérant et dans le culturel et dans l'historique.... faire de la danse non seulement un objet mais un outil de pensée sur le monde. »[40]

Le dialogue que suggère Laurence Louppe est identique à celui d'Edwin Denby. La sensibilité de ce dernier envers notre entourage culturel et historique, et leur impact sur notre façon de bouger doit, dans le cas d'une Américaine au moins, être vue sous la lumière du portrait que faisait James Baldwin des courants importants et souterrains dans la société américaine. La vision aiguë que donne Baldwin de son pays natal (et le mien) montre clairement à quel point les différences peuvent être profondes, et inéluctable malgré tout nombre de kilomètres. Nous les emmenons avec nous, et si on a de la chance, nous les dansons.

Le dialogue parle des perceptions : les passés, les histoires, les cultures transmises par un sens kinesthésique. Encore plus qu'un symptôme, le mouvement dansé clarifie la conscience contemporaine, et le fait au point d'être capable d'opérer sur cette conscience. Si nous acceptons la profondeur de ses racines, le mouvement dansé, en partenariat avec les maintes facettes de l'existence humaine, et en y appliquant une approche holistique, celle du corps et de l'esprit, du passé et du présent, alors le mouvement dansé ainsi crée, et créateur, devient un corps de pensée.

> « ***.... l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine.*** **Le caractère totalement singulier de l'enfance, par exemple, et le fait qu'elle ne vous quitte jamais : difficile pour un expatrié de ne pas en être conscient, alors que les impatriés peuvent se bercer toute leur vie d'une douce illusion de continuité et d'évidence. »[41]**

[39] Ibid. p. 27
[40] Ibid. pp. 27-28
[41] Huston, op. cit., p. 19

II. Les Corps Dansants

« You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive.....it is not for unsteady souls »[42]

Les Mécaniques

Le Travail et la Conscience du Corps

Il est nécessaire pour pouvoir discuter de la genèse d'une intention politique dans tout geste chorégraphique de séjourner, même brièvement, dans les mécaniques de cet art, que nous appelons en danse la technique. Il serait autrement impossible d'appréhender comment le matériel est créé, comment il est organisé ou comment il forme les corps, la conscience du corps et ainsi le regard sur l'art, autant que sur la vie. On pourrait passer de longs moments sur les détails infimes de chacune des diverses techniques, et exclure promptement la lectrice ou le lecteur non-initié, l'ennuyer, mais je ne pense pas que ce soit une approche judicieuse, ni d'une utilité fondamentale. Je souhaiterais, néanmoins, présenter une vue d'ensemble succincte de quelques aspects de la technique, à travers le prisme de nos besoins, dans l'espoir de transmettre quelques notions des ingrédients nécessaires pour former une danseuse. En dépit de ce que certains peuvent imaginer, nous sommes loin d'être dans l'abstrait ; comme dit Cunningham, tout ce que fait un être humain est humain, il (ou elle) ne peut pas être abstrait.

Dans son essai, « Dancing Bodies »[43], Susan Leigh Foster, remarque que, bien qu'il y a de nombreux écrits récents sur la danse, ils traitent souvent le corps comme un récipient de théories et d'idées, fabriquant un mystère hermétique autour de la danse et rendant davantage service aux besoins des

[42] Merce Cunningham, in : David Vaughan, Merce Cunningham, Fifty Years, Aperture, Paris, 1997 « Il faut aimer la danse pour continuer. Elle ne te rendre rien, pas de manuscrits à ranger, pas de tableaux sur les murs ou dans les musées, pas de poémes à imprimer et vendre, rien que ce seul moment fuyant quand tu te sens vivant.... elle n'est pas pour les âmes faibles. »

[43] Susan Leigh Foster, « Dancing Bodies », dans Meaning in Motion : new cultural studies of dance , éd Jane C. Desmond, Duke University Press, Durham/London, 1997

historiens et autres penseurs, que de regarder le corps comme produit de toutes les méthodes qui l'ont construit, le processus de formation, et ainsi le matériel dont se crée une danse. Ces écrits réduisent le corps à une accumulation d'analyses et de références qui, au service des historiens, des scientifiques, ou des penseurs en anatomie, ils sont ainsi, selon Foster « incorporés dans les plus grandes manipulations de pouvoir. »[44] Le pouvoir est partout, mais le discours est de plus en plus éloigné du sujet en question. Selon moi, il suffirait de considérer le pouvoir du corps. Ou au moins, c'est un endroit important pour commencer.

Les méthodes d'instructions sont à la base du développement du corps dansant, mais aussi de la conscience du corps. Elles ont plusieurs principes en commun, qui agissent toutes dans la formation de cette conscience, telle qu'elle se situe dans le contexte d'une perception esthétique occidentale plus large. Il n'y a pas de secret, le nombre d'heures et de mois et d'années qu'il faut pour former un corps dansant expressif (« .... ce qu'ils sont vraiment : des jeunes gens naturels qui aiment danser, visiblement des grade-A prolétariats, » écrivait Denby)[45]. Le danseur travail à modeler le matériel, un corps qui suit parfois les instructions données et d'autres fois semble être indomptable ; des fois le travail relève de la routine tandis qu'à d'autres moments, le corps semble ne faire qu'à sa tête, ce qui permet d'ouvrir de nouveaux niveaux d'acquis. Il y des moments brillants, qui dépassent une certaine expérience humaine ; ces moments quand le corps, l'esprit et les circonstances particulières de l'instant harmonisent afin d' expliquer à quoi il réfère, Cunningham, par sa phrase, 'être vraiment vivant' ('being really alive'). Tout danseur ou danseuse, qui a vécu une telle expérience, sait que ce sont les moments qui donnent une motivation, une promesse, pour continuer. Ils sont insaisissables, mais ils existent. Par contre, comme Foster nous le rappelle, les messages dominants sont ceux de lutte et de perte. La lutte, pour continuer à travailler le corps malgré des éléments changeants, d'âge ou de style par exemple, et la perte, parce qu'on ne peut pas contrôler ce qui est tout changeant, ni invoquer ces moments élusifs, d'extase, à volonté.

Il y a trois types de corps qui s'impliquent dans le processus de formation, selon Foster : les corps perçus et idéaux, et celui de la démonstration. Le corps perçu du danseur provient des expériences sensorielles du travail, qui

[44] Ibid, P. 235
[45] Denby, op. cit., p. 58

se concertent enfin avec des images, fantasmées ou réelles, pour construire un corps mental idéal. Nous entendons, sentons, ressentons le corps au travail, 'earthly' ; en même temps nous regardons le professeur, les autres danseurs, des spectacles, les images médiatiques, pour créer une image mentale du danseur qu'on aimerait être, ou qu'on pense être. Le corps démonstratif a une fonction pédagogique qui mesure, analyse, compare ; c'est le danseur qui regarde le professeur, les autres élèves, lui-même ou elle-même dans la glace, qui apprend des leçons par ce qu'il ou elle voit. Il y a l'élément de jugement, de compétition, avec les autres et soi-même, en même temps qu'une sensation de communauté. Tous les trois sont influencés par les différents accents de chaque technique, les différentes qualités corporelles, ou les qualités qui s'attachent au mouvement. Ils sont formés aussi par le vocabulaire, concret ou imagé, particulier pour chaque technique, ce qui contribue alors à des développements différents selon les différents lexiques concernés. Foster évoque deux éléments que je trouve utile ici : la répétition et la douleur. À travers une répétition constante, le corps se forme sur le temps alors même que la douleur reste un signal : la douleur constructive que l'on utilise pour améliorer ses exploits, et la douleur destructive qui peut être une alarme, les nuisances chroniques qui peuvent faire partie intégrale du quotidien des danseurs. [46]

Le Corps et la Conscience Sociale

Il est possible d'extraire certains principes incrustés dans ce processus de formation des danseurs. Déjà, dans l'instruction des tissus musculaires, le système nerveux, et la conscience du corps, les idées de lutte, communauté et utopie prennent une forme physique. Cette conscience est formée par une lutte constante, face à une résistance dans les capacités physiques du corps, et s'habitue à la perte puisque confrontée à des données sans cesse en évolution. La résistance et la résilience font partie de l'entreprise. On est formé pour accepter le changement et pour être à l'aise dans des situations d'instabilité. Malgré le degré de compétition dans l'expérience communale, son niveau de présence dépend de la technique ; dans tous les styles, la méthode d'organisation est structurée en communauté. Si le travail s'évertue vers un corps idéal possible, une utopie mécanique, il accepte aussi la routine avec la promesse de ces instants fuyants d'harmonie, la vie

[46] Foster, op. cit. pp. 236-240

condensée dans l'essence même d'être en vie. Une autre utopie ? La formation peut être d'une certain manière régentée, mais une contradiction réside dans ces moyens. Cette rigueur a un but en tête, qui parle de liberté : la liberté acquise par une prouesse technique, la liberté d'expression. Dire ce que tu veux, à ta manière, malgré les forces de la gravité, deux jambes, et un mal de dos. Le danseur doit se préoccuper avec des muscles, des os, des nerfs, mais le travail, les types de luttes qu'il entraîne, les images et les paroles en jeu pour former le corps, sont responsables de la transformation, de ce qui est concret dans les éléments du conceptuel. C'est l'infiltration des idées et des idéaux dans les muscles et le mouvement. Je ne pourrais pas imaginer des idéaux plus politiques que la lutte, la communauté ou l'utopie.

Si nous pouvons accepter la possibilité que ses idéaux politiques puissent être tissés dans la structure musculaire de la danse et que l'acte de former un danseur aiguise les perceptions kinesthésiques de cette personne dans les autres domaines de sa vie, en créant une empathie kinesthésique, alors nous pouvons supposer, ou au moins espérer, que ces idéaux se répandent en dehors des confins du monde de la danse.

Une Façon de Regarder la Technique

Selon un schéma établi déjà dans cet essai, il serait utile d'observer plusieurs traditions de la danse, côte à côte, et par un angle précis ; les différences, comme beaucoup de différences, aident à clarifier. Cependant, il n'est pas question d'expliquer chaque famille de danse en détail, mais de les lire d'une manière différente pour mieux comprendre ou mieux détecter ce que j'appellerais leur essence politique. « Non seulement la formation sert à construire le corps mais elle aide aussi à façonner un soi expressif.... L'expression esthétique peut arriver quand le 'soi' utilise le corps comme véhicule de la communication.... ou quand le 'soi' fuse avec le corps.... (ou), le corps et le 'soi' peuvent co-exister, chacun qui annonce ses propres intérêts et commente l'un sur l'autre. »[47]

[47] Foster, op. cit. p. 241

Classique

Il n'est pas nécessaire d'insister sur la structure hiérarchique de la danse classique, qui est sûrement évident même pour ceux qui ne l'ont jamais vu. Les images de princes et de princesses décorent les murs, surtout en début de saison, des gares de chaque ville qui se vante de posséder une compagnie de ballet. Si quelqu'un ne fréquente pas le ballet, par contre, il sera moins au courant des normes physiques strictes qui représentent le corps idéal de ce danseur, les types de sacrifices requis pour aspirer à cette norme, et le désenchantement d'arriver en dépit de la perfection. La compétition est au plus aiguë dans l'atmosphère classique où les standards sont la perfection, la beauté et la réussite, et le professeur ou chorégraphe, au moins en général sinon systématiquement, détient une position d'autorité absolue.

Il faut se rappeler, par contre, que même dans un contexte si restreint, les éléments intégrés dans le mouvement peuvent transporter ailleurs. Un mouvement simple de la jambe ou un geste du bras peuvent être assez pour rappeler des idées et des sensations qui n'ont rien à voir avec le scénario présenter. (Denby encore : « Dans ces apparitions et l'immobilité complète et récurrente du corps classique, l'oeil reconnaît ou l'imagination connaît le sens sensuel des parties exposées, et l'implication dramatique de leurs mouvements. Il voit ses implications et significations apparaître et disparaître. Ils sont exposés sans la continuité ou la pression qui pouvait les présenter en état d'avarice ou d'anxiété. Leur innocence sensuelle dans le moment permet à l'imagination un jeu moins embarrassant. »[48]) Denby avait le don généreux de nous aider à voir au-delà des restreintes superficielles de l'univers classique, pour accéder à sa poésie, à son humanité. Sa sensualité est codifiée, peut-être nettoyée, mais elle maintient son expressivité, et laisse des espaces d'imagination.

Duncan

Chronologiquement, Foster porte un regard sur la technique d'Isadora Duncan, avec son accent sur un style plus naturel et libre, une intégration harmonieuse du 'soi' dansant à l'intérieur de l'expérience collective de la danse et de la société en général, et le rôle sans prétention du professeur. Le

[48] Denby, op.cit., p. 566

mouvement est organisé d'une manière organique dans le corps, en appuyant plus sur l'intention que la forme, ce qui a pour conséquence de diminuer les tendances de compétition ou de comparaison entre les participants. « Le corps idéal réside dans tous les corps mais il se déforme à un jeune âge en réponse aux pressions sociales. En exigeant l'étude de la danse pour tous les jeunes enfants, il est pensé, que la société peut se renouveler, la danse étant une force révolutionnaire.... » [49] Isadora Duncan a développé son style de danse et d'enseignement, sa 'force révolutionnaire', au début du vingtième siècle. Non seulement elle a fait une rupture radicale avec les prémisses classiques, mais elle a dorénavant inclus des idées de changement social.

Graham

La technique de Martha Graham, qu'elle a commencé à développer pendant les années vingt, a produit d'autres changements radicaux que le style de Duncan. En opposition à Duncan, l'énergie de la danse de Graham est plus tenue, elle prend ses sources dans les contractions profondes autour de la colonne vertébrale, et leur relâchement, et la tension musculaire qui se crée par cette alternance. Foster suggère que cette qualité tendue, tout comme la formation extrêmement rigoureuse, sont des métaphores pour le 'soi' sombre et réprimé, les conflits torturés et profonds à l'intérieur du psychisme humain : « La lente progression de la position assise à la station debout, puis en mouvement, et les successions élastiques entre le centre et la périphérie du corps, affirment à la fois la possibilité et la difficulté de l'expression corporelle. » [50] Foster avoue un caractère presque militaire dans le déroulement d'un cours, qui, à son avis, trouve un contrepoint dans l'impression générale d'élasticité dans le mouvement. Sachant que Graham a continué à créer des danses pendant au moins soixante ans, une période qui traversait les années trente et quarante, il n'est pas difficile d'imaginer des parallèles entre sa vision sombre et torturée, et l'arène politique de l'époque. Edwin Denby a écrit sur un spectacle de la compagnie Graham en 1937 :

> « .... de temps en temps, par accident il paraît, Miss Graham elle-même présente un assouplissement des contours entre les moments d'accent où sa subtilité naturelle du corps remplace les nuances, continuité, et respiration pour la géométrie d'une

[49] Foster, op.cit. p. 245
[50] Ibid, p. 246

> tension constante ; c'est précisément à ces moments-là, qui paraissent involontaire, que Miss Graham touche le plus son public, les donne à ressentir un peu du drame qu'elle essaie de raconter.... sa soi-disant angularité provient en partie d'une peur que l'oeil va se confondre si chaque muscle n'a pas une tâche précise. L'oeil serait embrouillé. Mais notre sens corporel ne le serait pas. Notre sens corporel a besoin du rebond d'un geste, la variation entre les muscles durs et adoucis, entre l'exact et le général.... Miss Graham a l'instinct dans cette direction ; mais il semble qu'elle hésite d'y prêter confiance dans sa composition. Je pense qu'il s'agit d'un manque de confiance dans sa capacité de communiquer sa tension directement au corps de quelqu'un dans le public, ce qui rend ses danses si 'difficile'. »[51]

Encore dans ce passage, Denby décrit non seulement la forme particulière de la tension inhérente dans la technique de Graham, mais aussi la relation entre l'oeil et le sens corporel du spectateur, ainsi que la connexion entre cette personne et la tension musculaire du danseur. Il nous rappelle aussi nos besoins en tant que spectateurs, non pas visuels mais kinesthésiques, afin que notre cohérence musculaire soit satisfaite. Une danse peut être difficile non pas à cause du contenu de son sujet, ou de la scénographie, ou des autres éléments périphériques, mais précisément parce que la personne qui a conçu le geste n'a pas suffisamment de confiance dans la capacité du spectateur à lire et ressentir la nécessité dans le geste.

Cunningham

Merce Cunningham était membre de la compagnie Martha Graham, qu'il a quitté dans les années quarante pour développer sa propre technique et fonder sa compagnie. Cette entreprise, tout comme sa quête artistique, continue jusqu'à ce jour. Pour nos besoins ici, il suffirait de présenter sa technique d'une manière succincte comme les autres, et de chercher à l'intérieur des indications comparables de ce qui est contenu dans le mouvement, et son élaboration dans la technique.

Avec Cunningham, une tendance vers l'ouverture est établie et approfondie,

[51] Denby, op. cit., p. 42

d'une manière plus formelle que chez Duncan, plus élaborée dans sa contemplation de l'expérience scénique entière, et pas seulement le mouvement ; plus distancié dans son approche que l'expression dramatique explicite d'une Duncan ou Graham. Il y une practicalité terrienne dans cette technique : tu fais le mouvement, tu présentes la danse, l'expression est là simplement grâce au corps humain qui fait ce qu'il a été formé à faire. Le mouvement suffit. La tension physique de Graham cède la place à une sensation de longueur et lyricisme ; il y a certes toujours une puissance dans le dos et ses courbes, mais l'accent n'est plus sur le resserrement de cette force, pour la relâcher et la rappeler, il est plutôt sur l'allongement du corps à partir du centre, pour laisser les membres découvrir un plus grand éventail de possibilités. Des notions qui s'opposent clairement contre la hiérarchie sont en jeu, et dans les parties du corps, et dans sa relation à l'espace autour, à la musique/sound ou silence, ou les danseurs entre eux. Il y de même une sorte de tolérance souterraine : des types corporels différents, des interprétations différentes des dessins spatiaux ou rythmiques, et de l'exploration de l'inattendu. Bien qu'il est d'usage d'entendre le mot 'maître' appliqué à Cunningham, une telle relation n'est pas cultivée, ni le titre recherché. Pour lui, la danse « se fait avec la croyance et la conviction que l'homme fait partie de la nature et de la société et qu'il habite ses actions artistique avec lui-même. »[52]

Contact Improvisation

« ... the dancers remain in physical touch, mutually supportive and innovative, meditating upon the physical laws related to their masses.... They do not strive to achieve results but rather to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy. »[53]

L'extension logique d'une approche ouverte et fluide mène à l'exploration de contact improvisation, développée dans les années soixante-dix et toujours en recherche continue aujourd'hui. Dans cette forme de technique, ou non-technique, la forme est totalement subordonnée aux moyens.

[52] David Vaughan, op. cit., p. 101

[53] Steve Paxton, in Danspace Project 25 Years, Danspace Project, New York, 1999, p. 36 : « .... les danseurs restent en contact physiquement, ils se soutiennent mutuellement et s'innovent ensemble, ils méditent ensemble des lois physiques en fonction de leurs masses.... Ils ne s'éfforcent pas d'atteindre des résultâts mais au contraire de rencontrer la réalité physique changeante avec un placement et une énergie appropriée. »

L'importance fondamentale de cette forme de danse réside dans l'écoute, l'écoute du corps, et des partenaires présents. Le contact est un dialogue de danse, réduit ou élevé, à l'essentiel. Il n'y a aucune façon correcte d'arriver à un but visé, aucun quota de réussite prédéterminé, pas de forme cristallisée pour souligner la prédominance d'un moment sur un autre. Aucun des partenaires, qu'ils soit deux ou plusieurs, joue le rôle de meneur ; le mouvement mène, si une personne guide à un instant, cette initiative transverse dans l'autre dans l'instant qui suit. Il s'agit d'écouter le mouvement, sa partenaire, et avoir confiance dans les deux. Le contact improvisation est une exploration entièrement démocratique d'un nouveau territoire, une collaboration sociale qui aspire vers l'inconnu. En étant intégralement concerné avec la découverte, et l'instant présent, cette forme de danse représente l'antithèse d'une activité commerciale. C'est un événement à faire, à partager, et non pas à être acheté et à consommer ; une expérience qui oblitère des rôles sexuels et sociaux. Ce sont des partenaires qui dansent.

The Hired Body[54]

Le corps loué réfère, selon Foster, aux corps nécessaires aujourd'hui pour répondre à la nouvelle génération de chorégraphes indépendants. Depuis les années soixante et soixante-dix quand, dans certains cercles, toutes formes de technique étaient dédaignées, et les gestes quotidiens sont devenus matière valide pour une investigation chorégraphique, les frontières entre la danse et la non-danse ont été brouillées (et non sans intérêt, et un élargissement légitime des possibilités). Même si un plus grand champ d'investigation est bienvenu, Foster note un pas en arrière : « Parce que le travail de ces chorégraphes trouve ni son ressort ni son soutien dans une académie de danse, classique ou moderne, leur succès dépend largement de leurs efforts entrepreneurials de promouvoir leur travail. Les nouvelles institutions de 'gestion et d'administration d'art' se sont créées pour répondre aux demandes de productions de leur travail. Les questions de mode et de rentabilité ont une influence croissante sur le développement esthétique. » [55] Afin d'être viable au marché, un danseur doit maintenant posséder un corps multi-talentueux, qui « homogénise tous les styles et vocabulaires sous une surface lisse, impénétrable. Sans engagement envers

[54] « Un corps à louer »
[55] Foster, op.cit., p. 253

une vision esthétique spécifique, c'est un corps à louer : il se forme pour gagner sa vie en dansant » [56]. D'un côté, je m'écarterais légèrement des observations de Foster, mais de l'autre, j'irais plus loin. Je ne suis pas convaincue de l'homogénéisation. Quand je regarde des danseurs professionnels maintenant, quand ils sont d'un bon niveau, je vois des réminiscences des techniques décrites plus haut, ou d'autres également riches. Les qualités mises en lumière par l'une ou l'autre, ciselées et raffinées, apparaissent et sont souvent, je trouve, enrichies par la coexistence des styles variés, par les années passées, d'avoir fait ou regardé la danse. Par contre, son appréciation semble vraie, celle qui concerne l'attitude entrepreneuriale envers la danse, et sa tendance à déplacer l'accent en dehors d'une investigation du mouvement. Quand la recherche du mouvement continue, elle est plus éclectique, de plus en plus dépendant du marché, d'une récognition et d'un soutien privé, institutionnel, ou officiel. Qu'il soit admis que le soutien est évidemment nécessaire dans un domaine d'expression artistique qui est éminemment anti-commercial et non-rentable, rien est gratuit. La dialectique incessante entre les systèmes de soutient américains ou français sont comme les questions que Nancy Huston (et moi-même) confrontent constamment. Dans l'organisation actuelle de nos sociétés occidentales, rien est gratuit, et rien est noir et blanc. Il y a de la danse ici, il y a de la danse là-bas, difficile depuis l'ère du temps, et les deux situations ont leur assortiment de limitations et de contraintes. On travaille tous à l'intérieur d'un système, et, afin de se garantir au moins un semblant de liberté, j'estime important d'être consciente, et se rappeler qui paie la note.

L'hypothèse proposée par Foster ramène d'autres questions à l'esprit. Pendant les années quatre-vingt, en France, sous l'influence d'une marée de soutient gouvernemental, la danse contemporaine était florissante. Mais est-ce que l'avalanche d'espace, d'argent, et du temps a dévié l'intérêt dans la danse de l'investigation du mouvement, pour favoriser le développement des nouvelles entreprises ? Si c'est le cas, qui n'est évidemment pas un phénomène sans nuances, il serait peut-être l'indication d'une tendance générale, et d'un siphonnent de l'énergie de la danse.

Depuis un certain temps, nous entendons des lamentations quant à l'impasse dans laquelle se trouve la créativité de la danse. Est-ce possible que l'attitude

[56] Ibid, p. 255

entrepreneuriale puisse être la cause ? Est-ce possible que les grosses productions, avec leurs machineries de scénographies importantes et de costumes de stylistes ont jeté de l'ombre sur une recherche plus intime à trouver dans le geste ? (Il est vrai qu'en France nous avons perdu deux des premières personnes qui viennent à l'esprit quand nous pensons à une quête plus raffinée : Dominique Bagouet et Bernard Glandier. Nous ne saurons jamais où leur recherche nous aurions mené.) De plus, est-ce possible que cet accent sur le marché soit la cause pour d'un schisme entre artistes et acteurs culturels ? Les deux sont loin d'être une même entreprise, ni la même façon de voir le monde.

Le corps loué décrit par Foster, doit aussi s'intéresser, selon les courants actuels, à une recherche approfondie des techniques d'analyse du mouvement et kinésiologie. Encore, non pas pour diminuer l'importance de ces techniques, et l'apport qu'elles amènent au mouvement, je soumets qu'une prédominance de leur influence peut avoir le même effet dont Foster se plaignait au regard des écrits sur la danse. Le corps loué devient une compilation des principes scientifiques. Qu'il soit important de comprendre le fonctionnement du corps, comment prévenir des accidents, comment bouger d'une manière efficace, et que cette conscience soit un outil précieux pour enseigner, la kinésiologie, de mon point de vue, ne peut pas être confondue avec une investigation chorégraphique ou son expression.

Est-ce que le corps loué, si en fait il homogénise les énergies, est une réflexion de l'atmosphère politique actuelle ? Est-ce qu'il sert un but consensuel, en effaçant les différences et les mécontentements grognants, et en cherchant à plaire à tout prix ? Est-ce qu'il déplace le centre d'intérêt au dépens de l'esthétique, et vers les intérêts périphériques ? Est-ce qu'il est concevable de voir ce corps loué comme une petite entreprise multi-nationale, qui achète et qui vend selon les vents d'échange, la mode ou les pouvoirs du jour ? Il sera intéressant de suivre les grandes vagues de mécontentements sociaux, auxquelles nous sommes témoins ou participants, qui donne le ton à l'actualité.... comment elles vont êtres reflétés dans les préoccupations de ceux et celles qui questionnent et s'expriment par le mouvement.

Pour ma part, et à l'intérieur des confins de notre petit mais internationalement dispersé monde de la danse, je souhaiterais faire un

manifeste discret pour la réaffirmation d'une technique en danse contemporaine ou l'exploration infiniment renouvelable de mouvement.

L'Utopie du Mouvement

L'Enfantement de l'Utopie

> « Rien de toute cette liberté d'un corps 'indéterminé' n'aurait été possible sans les savoirs corporels mis en place depuis les débuts du siècle....sans le repérage des innombrables 'chemins' possibles par où une conscience errante explore en ses profondeurs les circuits organiques, pour mieux en extirper une promesse de liberté, et non de soumission. Le corps sera d'abord ce qu'on le pense, ce qu'il se pense lui-même et où on accepte qu'il nous emmène...(il demeure) ce 'montreur de voie' annoncé par Nietzsche. »[57]

Nous entendons de plus en plus le mot 'utopie' ces jours-ci. Il se peut que nous en ayons besoin. Il se peut aussi, qu'il y ait un certain chemin d'utopie dans le mouvement dansé.

Laurence Louppe situe la naissance de la danse contemporaine à la fin du XIXe siècle en réponse à une 'hypertrophie industrielle', une situation par laquelle : « ... la classe dominante entraîne tous les corps dont elle dispose à travers les relais de production, corps eux aussi mutilés, dont l'industrialisation galopante va fragmenter le geste en modules d'intervention parcellaires, répétitifs, scellant le deuil d'un corps-sujet global, riche d'un réseau relationnel multiple avec le monde et soi-même....la danse va chercher à réparer la perte des gestes...».[58] Dans son fondement, et pendant des années de recherche en mouvement, elle tire un fil d'intérêt commun à travers les différents styles et écoles de formation ou de création. Même si les traitements esthétiques peuvent varier radicalement, elle voit des valeurs fondamentales, ce qu'elle appelle des valeurs morales, dans les investigations : l'authenticité personnelle, le respect pour le corps, une non-arrogance, une insistance sur une solution juste plutôt que

[57] Louppe, Poétique de la Danse Contemporaine, op.cit., p. 80
[58] Ibid, p. 48

spectaculaire, une transparence des méthodes et le respect pour des processus qui impliquent une forme d'engagement profond. Dès le début, la danse contemporaine s'est construite sur la nécessité de retrouver une approche holistique du corps, de réapproprier sa dignité, de s'opposer aux désastres de l'industrialisation, et ainsi elle tissait dans ses mouvements et sa recherche de ces valeurs qui peuvent être perçues comme des quêtes sociales, autant qu'esthétiques. Les éléments fondamentaux que nous prenons pour acquis hébergent certaines formes de significations. Pour prendre un exemple primordial, en accentuant l'importance du torse, à l'encontre des extrémités, et avec le centre, et moteur, du mouvement dans le bassin pelvien, la source est plus profonde, plus étroitement liée à une énergie vitale. Quant à l'attention donnée à la colonne vertébrale, « la chaîne de notre constitution et de notre continuité, pas seulement sur le plan squelettique, mais sur le plan émotif et expressif, »[59] Je rajouterais aussi que la colonne fait le lien entre la tête et le bassin, nos vies mentales et sexuelles. En donnant une vie expressive aux régions du corps qui sont autrement ignorées par nos termes d'expression habituelles, ceux de la figure, les mains, les bras, il y a une sensation d'abandon, des centres de contrôles usuels : le dos peut parler, ou la nuque, ou le ventre. Le corps n'est plus compartimenté ou organisé hiérarchiquement ; chaque partie peut participer autrement sans céder la place aux autres plus 'traditionnelles' : la tête peut se comporter comme un membre et renoncer à son rôle d'avant 'd'expliquer' par des expressions du visage. Irène Dowd, spécialiste en analyse du mouvement à New York, utilise une méthode, 'l'idéokinesis', ou visualisation des images, pour travailler le corps ; elle affirme que tout mouvement humain est attaché au système nerveux et ainsi à la pensée : « Il y a une façon de fonctionner qui, à tel moment donné, vous conduit à la fois vers l'unité et vers l'ouverture ».[60]

Enfin, Laurence Louppe suggère, (de même que Cunningham quand il parle des confins de sa technique), que la technique Cunningham, autant que certaines méthodes utilisées par des membres de Judson Church, comme la définition des tâches pour inhiber le mouvement, sert des fins plus libératrices que restrictives. Des processus étaient expérimentés, afin d'interrompre une sorte de déterminisme du corps et ses habitudes, pour déranger la cause et l'effet dans le corps, d'essayer de tromper la mémoire du corps, et par conséquent le confronter avec de chemins inattendus, en

[59] Ibid., p. 55
[60] Irene Dowd, Taking Root to Fly, Contact Collaborations, Inc. New York, 1981

relâchant le pouvoir et en ouvrant vers la découverte.

On peut se demander en quoi tout ça concerne la politique :

« Le mouvement dansé marquera son trait dans le corps qui l'enfante comme dans le corps qui l'accueille ou qui le perçoit. »[61]

Si la danse contemporaine est marquée, depuis sa naissance par une volonté de rupture, dans ses méthodes et dans ses corps, par l'invention et la réinvention à partir de la matière de soi, par certains principes qui vont à l'encontre du conformisme, de la hiérarchie, du pouvoir ou de l'ordre établi, alors, de mon point de vue, il y a de la matière politique. De plus, si non seulement la danse part de la matière de soi, mais à partir de soi, secrète sa propre matière, selon Louppe, ou, comme insiste Hubert Godard, spécialiste en analyse du mouvement, c'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant, et si nous accordons que la matière de soi emporte la conscience de soi, nous sommes dans un langage de profonde conséquence. Comme nous l'avons montré, la danse dépasse les limites du langage verbal, limites que le mouvement humain « excède(nt) par son appel à d'autres couches de consciences...(où)...toute la matière de l'être devient langage. »[62] En travaillant aussi l'espace autour du corps, en opérant et transformant sa kinésphère, ce qui a une capacité de se réduire au plus intime ou de s'étendre au plus loin vers l'autre, l'état du corps d'un être se communique à l'autre. Puisé et porté par ces principes de base et une forme de communication profondément anti-autoritaire, la danse devient pas moins qu'un projet social, qui se joue sur un terrain implicite, et non pas explicite.

Cunningham

Ayant regardé plusieurs styles de technique brièvement, d'où vient le mouvement et quelques principes qui forment, et informent, le corps, il serait propice de considérer ces corps en relation avec l'expérience chorégraphique. Encore, à l'intérieur des confins de ce texte, il serait impensable de présenter extensivement des chorégraphes, et sans doute pas utile pour notre angle particulier sur la matière. Il suffirait d'observer quelques uns, avec qui je suis plus familière, soit par expérience personnelle,

[61] Louppe, op.cit., p. 24
[62] Ibid. p. 52, 55

soit parce que leur travail a eu tant d'impact sur la famille de danse qui m'a le plus influencée. Il va sans le dire que cette famille est inévitablement américaine, et qu'elle commence avec Merce Cunningham.

Les oeuvres ne se comptent plus, qui cherchent à creuser dans le travail de Merce Cunningham, afin d'élucider la justesse de sa recherche. Notre propos s'arrête à une modeste quête pour certains éléments qui pourraient être considérées comme politiques. Qu'est-ce qui fait qu'un geste soit juste, ou pas ? Sans les critères de la tradition classique, de comparaison avec le passé ou des interprétations antérieures ? Selon Laurence Louppe, « l'idée d'évaluation est étrangère aux dynamiques de la danse contemporaine.... une oeuvre, un langage, un mouvement sont à apprécier dans la mesure où ils questionnent, ils enrichissent, ils bouleversent. A cette fin, il faut de la cohérence, de l'engagement, une maîtrise très grande des processus. Mais on peut être plus ou moins persuadé, plus ou moins emporté. Pas d'arbitrage ici. Mais une adhésion. »[63] Il est question, dans la danse contemporaine, d'empathie, et non pas de communication, du moins une sorte de communication qui cherche 'l'approbation' du spectateur. La pertinence de la danse de Cunningham, selon Louppe, « tient à la force d'un art sans mystification, dont tous les paramètres sont 'donnés' sans subterfuge, avec un investissement réel du danseur dans la complexité d'une incidence toujours imprévisible à soi-même.... sans que jamais notre consentement soit forcé. »[64]

Il réside essentiellement dans la forme de communication ouverte, qui défie toute notion de force, que le travail trouve ce que j'appellerai un ton politique. (Là où Laurence Louppe découvre et définie la gestation d'une essence poétique, de mon côté, j'y interprète la politique ; les deux pourront être en fait, à leur état le plus fin, entrelacées. Là où chacune parle de l'existence humaine d'une façon vitale, leurs chemins se joignent sûrement.) La transparence et l'honnêté de son processus, la même qualité imprévisible comme dans d'autres domaines de la vie, sont autant d'éléments dans son travail. En vue des critères de 'justesse' cités ci-dessus, il n'y aucun doute quant à la cohérence, l'engagement, ou maîtrise des processus, ni envers sa recherche continue et infatigable.

La création de la matière chorégraphique est fondamentalement un projet

[63] Ibid, p. 32
[64] Ibid

entre le chorégraphe et les danseurs ; c'est dans « l'entre-deux d'une relation, l'entre-corps sur lequel Cunningham insiste tant, qui s'enfante le 'texte chorégraphique' ».[65] En dédicace à ses danseurs, Cunningham a écrit :

> « ensemble.... nous avons essayé de maintenir un niveau qui est pour moi comme l'équilibre sur un fil. D'un côté, il faut la clarté, la force, et la virtuosité du mouvement et ses demandes sur le corps, comme de l'acier flexible. De l'autre côté, c'est l'abandon, si je peux employer ce mot, qui te permet d'être humain. C'est un 'koan' formidable d'interprétation. »[66]

Le dialogue et empathie ne sont seulement pas destinés au spectateur, mais aussi dans la création du matériel, une expérience commune pour laquelle la contribution de chaque participant est valide à égalité.

Au fil de son investigation chorégraphique, Cunningham n'a pas cessé de chercher des nouvelles formes de recherche, et des nouvelles façons de perturber ses propres choix. La première découle de sa rencontre et longue collaboration avec John Cage, et concerne la relation autonome offerte à la fois à la musique et à la danse. Les deux coexistent, partagent un certain laps de temps, se mettent en valeur par leur proximité, tout en restant indépendants : « .... la danse est libre d'agir comme elle l'entend, comme pour la musique. La musique n'est pas obligée de se tortiller pour souligner la danse, ou la danse créer un boucan en essayant d'être aussi clinquante que la musique. »[67]

Un autre élément, aussi abondamment relaté en relation à son travail, est celui de l'aléatoire, de la 'chance'. Cunningham a conçu des méthodes de 'chance', non pas comme ruse face aux danseurs ni aux spectateurs, ni pour demander aux danseurs de jeter des pièces de monnaie dans les coulisses, mais pour 'court-circuiter' ses schémas habituels de choix, et en libérer la danse. De cette manière, il s'est distancié du rôle tout-puissant de celui qui choisit et décide. Les choix de séquences des phrases, leurs connections et transitions, qui les fait et où ils le font dans l'espace, étaient alloués à l'aléatoire, ce qui laisse tant d'autres connections à l'imprévisible : rythmique, spatiale, visuelle, kinesthésique. Sa vision maintient que la vie

[65] Ibid, p. 70
[66] Cunningham, in D. Vaughan, op. cit., p. 285
[67] Ibid, p. 67

est en mouvement constant, que les gens et les choses dans la nature sont mutuellement indépendants et en relation les uns aux autres, et qu'on ne peut pas séparer une personne des actions qu'il ou elle fait. En dérangeant le confort de nos attentes, la 'chance' produit non pas le chaos mais l'ordre ; elle « permet des attentes d'être satisfaites par les biais inattendus », tout en avouant les besoins du spectateur, pour l'étonnement et la satisfaction.

> « .... la danse est moins picturale que plastique, et les 'pictures' dans la danse laisse un vide dans l'imagination. Ils arrêtent le drame de la danse, que l'imagination a soif de continuer, stimulée par tous les sens kinesthésiques du corps, qui demandent un nouveau mouvement pour répondre à celui qui vient de passer. Jusqu'à ce qu'une sorte de satisfaction secrète et fatigue secrète coïncident, . »[68] a écrit Edwin Denby, en 1938. Cunningham cherchait des nouvelles façons pour répondre à cette satisfaction et à cet étonnement.

Laurence Louppe rajoute une autre dimension à la question de l'aléatoire, ce qui m'interroge encore plus. Elle suggère que ces méthodes libèrent la danse des éléments parasites qui peuvent « infirmer ou encombrer son autonomie », et que par là, le facteur chorégraphique sémiotique est davantage relayé au corps. « À partir du moment où le vrai signifiant de la danse ne peut passer que par le corps, il n'est pas question d'imposer à ce corps des antécédents psychologiques risquant de ruiner la pertinence d'une décision qui, elle, n'appartiendrait plus au corps. D'où le recours à l'aléatoire, moyen terme entre une décision qui ne serait pas corporelle, et une décision émanant d'un sujet alourdi par ses antécédents et qui imposerait au tissu physique des éléments venus d'ailleurs. »[69] Ce qui veut dire que le 'sujet', ou acteur, dans le processus de choix artistique, est déplacé ; ce n'est plus un choix volontaire, cognitif, mais un qui se tisse dans le corps ; le processus devient un 'champ flottant', comme elle dit, un champ ouvert où le choix émane des sources du corps.

Si, à travers ce voyage, en se sensibilisant aux sources possibles et variées d'une genèse politique du mouvement, nous acceptons qu'il y a en effet de telles sources, alors les paroles de L. Louppe poussent plus loin cette pensée. Par le déplacement du sujet qu'elle décrit, non seulement la source de la

[68] Denby op. cit., p.53
[69] Laurence Louppe, dans Le Corps en Jeu, dir. O. Aslan, CNRS éditions, Paris, 2000, p. 220

décision artistique vient d'ailleurs, mais l'élément politique aussi, et les deux semblent profondément enracinées dans le corps.

En commentant sur l'idée qu'il était l'expression de son temps, Cunningham se demande, comment peut-on être l'expression d'autre chose ? Lui, comme d'autres, considèrent le sens kinesthésique comme type de comportement qui permet à la danse d'appartenir à tout le monde. Abandonner le choix en faveur de la 'chance' est une façon de lâcher certaines habitudes, telles que la cause et l'effet, le conflit et la résolution, le 'climax' et 'l'anti-climax'. Se libérer de ses dogmes et de la relation d'usage entre la musique et la danse, laisse beaucoup de gens dépourvus. Même si cette attitude scénique peut être extrêmement dérangeante, elle ne l'est ni plus ni moins, ou autrement différente, que le déroulement de nos vies quotidiennes. « Les danseurs n'ont pas plus de pieds que d'autres gens, alors ils vivent avec les mêmes limitations, » écrivait Denby, ou, dans les paroles de Cunningham :

> « Pour moi, il paraît suffisant que la danse soit une forme physique d'un exercice spirituel, et que ce qu'on voit, c'est ce qu'il y a. Je ne crois pas qu'il soit possible d'être 'trop simple'. Ce que fait le danseur est la chose la plus réaliste de toutes choses possibles, et prétendre qu'un homme debout sur une colline peut être en train de faire toute autre chose que juste rester debout, c'est tout simplement divorce--divorce de la vie, du soleil qui se lève et qui se couche, des nuages devant le soleil, de la pluie qui vient des nuages et t'envoie vers un comptoir pour une tasse de café, de chaque chose qui succède chaque chose. 'Dancing is a visible action of life'.» [70]

Ce Que Nous Sommes Devenus

La danse est devenue 'a visible action of life', d'une manière quintessenciée, avec le Judson Dance Theater, qui a vécu sa période la plus fertile entre 1962 et 1966, et qui a lancé ce que nous appelons maintenant la 'post-modern' danse. Elle est aussi la période la plus insaisissable pour cet exercice d'écriture dans laquelle je me suis lancée. Ayant guère plus de cinq ou six ans à l'époque, et étant loin en distance et préoccupations, il surgit un

[70] Vaughan, op. cit., p. 67 : « La danse est une action visible de la vie. »

étrange malaise devant le défi de présenter une période d'invention dans la danse qui est devenue, à la fin, le fondement constant de sûrement tous les choix que j'ai fait dans la danse depuis. Cette époque, que je ne connaissais pas mais que je suis arrivée à ressentir, a laissé son empreint sur ma façon de penser et regarder la danse, ainsi que pour la faire, et devient autant plus difficile de décrire, 'd'objectiviser' (impossible), conceptualiser (elle refuse ce mot). Le désarroi est de la même couleur qu'une tentative d'expliquer pourquoi une certaine berceuse, ou l'odeur d'une certaine fleur de ton jardin d'enfance, continue à te saisir. Il est aussi une indication étourdissante de la musique intérieure et inéchappable qui naisse à nos lieux d'enfance.

En faisant la comparaison entre ce qu'elle voit comme les perceptions générales françaises et anglo-saxonnes de la danse contemporaine, Laurence Louppe dit du deuxième :

> « .... Leur vision s'attache davantage à ce qui, dans la création chorégraphique, fait structure, signification, parfois métaphore. Alors, que, pour notre part (les Français), nous préférons demeurer dans l'intimité du geste, de la genèse des composantes de l'oeuvre. La où ça travaille et se construit, là où ça s'expose et prend des risques. Mais aussi là où ça nous touche, et parfois là où ça nous emmène. »[71]

Ses paroles soulèvent des questions dans ma perception anglo-saxonne. Étant donné que cette perception provient d'une compilation des deux rives, ou plutôt d'un métissage des deux, je ne pourrais pas suivre ses lignes (par contre, j'en discuterais volontiers avec Mme. Louppe, et avec grand plaisir, à l'occasion). Il est vrai que les chorégraphes anglo-saxons, ou au moins les Américains, de qui nous avons l'opportunité de voir le travail, représentent souvent une génération d'artistes précédente, ou établie, et non spécialement le sang nouveau. Les plus jeunes artistes (s'il y en a) ont sûrement plus de difficultés pour traverser l'Atlantique (ou même survivre chez eux, pour des raisons excessivement économiques, le soutien public des chorégraphes américains étant d'un mépris reconnu). Néanmoins, j'ai appris le sens 'd'intimité du geste' chez Cunningham, Douglas Dunn, Trisha Brown, David Gordon, Meredith Monk, Robert Wilson.... Le plaisir de regarder Valda Setterfield quand elle habite, incarne, et simplement offre les plus simples, et

[71] Louppe, Poétique de la Danse Contemporaine, op. cit., p. 40

donc brillants, mouvements, nous emmène vers l'essence-même de clarté, à mon avis, nous ne pourrons pas être plus près de la genèse du geste. Regarder Valda et David Gordon dans *Chair*, c'est comme si on regardait une tante et un oncle, qu'on aime ou qu'on n'aime pas, mais pour qui on a une certaine affection, pendant qu'ils font le ménage après une fête ; ce sont des gens en train de faire ce qu'ils ont besoin de faire, pourtant c'est de la danse quelque part, tu ne t'en fait pas comment, et ils sont éminemment exposés et en péril. Et je suis émue, vingt ans plus tard, et je suis emportée par ces images, et je les ai en mémoire maintenant dans ce que je fais. Elles sont devenues une esthétique personnelle, le moteur d'une danse et de l'écriture. Je ne serais peut-être plus très américaine, et ne pourrais jamais être française, alors il se peut que les ondes de lecture des impressions sont embrouillées, mais elles étaient certainement enclenchées à un moment particulier, dans les studios et avec des danseurs et chorégraphes décidemment américains, qui parlent aussi dans leur travail de risque, de sensibilité et processus, alors il me semble difficile d'allouer des qualités particulières à une rive ou une autre. Encore, comme pour le cas de Le Breton, et avec toute l'estime que je tiens à l'égard de Laurence Louppe, nous sommes renvoyés à la défiance de transporter nos perceptions en dehors de nos patrimoines (et matrimoines ?) respectifs.

Alors, cela dit, une autre hésitation d'avertissement a besoin d'être aéré. Imprégnée d'une sorte d'intimité de famille, comme pour les tantes et les oncles, avec cette époque, ma conscience de l'incapacité d'attraper, et la peur de trahir, l'essentiel de leur énergie, est tout autant aiguisée. En plus, ayant passé une enfance inévitablement et impérativement marquée par les années soixante en Amérique, je suis d'autant plus consciente de l'énorme différence entre le climat social à l'époque, et maintenant, je ne peux pas éviter des voix qui cautionnent contre l'idolâtrie, ou une sur-mythification de ce temps et de ce qu'il est devenu. Les protestations sociales et esthétiques de cette époque étaient si étroitement liées et ancrées dans leur temps, que nous ne pouvons pas attendre à trouver nos réponses dans leurs recherches. Physiquement, nous sommes toujours portés par ce legs. Nous pouvons le laisser infiltrer nos pensées et nos mouvements, le laisser résonner, mais, à mon sens, il convient de maintenir une même distance que celle gardée par les danseurs et chorégraphes de l'époque face à la composition et l'invention. Ni les approches artistiques ni les urgences en politique sont les mêmes aujourd'hui ; la vérité semble tenir, comme d'habitude, au moins en

ce qui concerne la danse, d'éviter l'adulation, et laisser la direction coule du mouvement.

Earthly Bodies[72]

Sally Banes présente un point de vue similaire. En lien avec le climat social du temps, la danse des années soixante, dit-elle, « .... parlait de liberté, spontanéité, la franchise, l'expérimentation, une participation démocratique, et le relâchement des contraintes sociales sur le corps.... La sorte de société qu'était l'Amérique dans les années soixante a rendu possible non seulement une certaine forme de danse, mais aussi le mouvement social particulier du Judson Dance Theater : un lieu où les intérêts formels et sociaux pourraient se jouer dans un esprit inclusif et permissif, avec trois fois quatre sous. »[73] La danse, c'est le corps de la Culture, dit-elle, elle reflète autant qu'elle raconte « nos idées sur la beauté physique, le plaisir, la santé, le travail, la sexualité, et le rôle du corps dans la perception et dans nos vies mentales et spirituelles. De l'autre côté, c'est à travers la danse que nous produisons la culture, par l'articulation et la compréhension de nos expériences en termes somatiques, ce qui crée un impact à la fois immédiat et fuyant. »[74] Banes situe la danse post-moderne dans un processus historique, qui a commencé autour du 1900, qui était marqué par une série d'événements et procédures libérateurs dans les domaines différents. En même temps que le mouvement pour les droits des femmes a commencé sa longue évolution, dit-elle, les femmes se sont investies sur le terrain de la danse moderne, où elles pouvaient « oeuvrer comme des artistes sérieuses, en utilisant ce médium habituellement dédaigné en tant qu'art mineur, ainsi que le royaume traditionel des femmes : le corps. »[75] La danse post-moderne, en rupture avec la tradition de détournement offert par les traitements symboliques ou dramatiques du corps, et en prenant la position que le corps et la danse suffisent comme sujet pour leur art, a permis des questions différentes autour du corps et ses relations sociales de prendre surface. Un phénomène, tant qu'il se présente dans la danse, souvent encouragé par les femmes.

D'autres tendances libératrices ont eu un impact sur la perception du corps,

[72] « Corps Terrestres »
[73] Sally Banes, Judson Dance Theater : 1962-1966, Bennington College, Vermont, 1981, p. 14
[74] Ibid., p. 15
[75] Ibid.

et le relâchement des contraintes sociales. Des procédures juridiques contre la censure (Supreme Court, 1960, en faveur de la distribution des écrits de D. H. Lawrence et Henry Miller) ; le mouvement pour les droits civiques, qui a lancé des protestations contre toutes sortes de discriminations, physiques ou sexuelles ; la 'révolution' sexuelle, en partie due au développement des contraceptifs oraux : toutes ces bornes ont contribué aux nouvelles attitudes envers le corps. Banes décrit l'atmosphère répandue comme « .... une franchise nouvelle qui tranchait l'illusion physique », le corps comme matière physique crue, démystifié, objectivé, «.... l'utilisation anti-intellectuelle du corps comme instrument de sentiment direct et interaction sociale.... »[76]

Si, comme le maintient Banes, la danse reflète autant qu'elle produise la culture, alors cette énergie libératrice (les tendances d'émancipation des facteurs inhibants, les facteurs de contrôle et domination), peut être portée par, volée sur, emmenée à la porte de chez nous, par le mouvement dansé de l'époque, et réveillée dans le mouvement dansé aujourd'hui. Ce qui résume ensuite, à non seulement propulser cette énergie jusqu'à nous, mais aussi au-delà de notre temps.

Tandis que certaines des danses traitaient des thèmes politiques explicites (Angry Arts Week, 1967, par exemple, ou la marche en Soho, 1969, deux des événements de protestation contre l'engagement américain au Viet Nam, l'invasion de Cambodia, ou les massacres de Kent State), pour le Judson Dance Theater, son « .... accomplissement était son affirmation de la primauté du corps, du corps comme locus vital d'expérience, de la pensée, du mémoire, de la compréhension, et un sentiment d'émerveillement, » écrit Banes. Pour ma part, je continuerais d'insister que les deux sont inextricablement liés.

D'un point de vue historique, le Judson Dance Theater est né dans les classes de composition tenues au studio de Merce Cunningham, et animées par Robert Dunn, les premières se tenant en 1960-1961. Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, et David Gordon étaient parmi les premiers participants. Beaucoup d'autres se sont joint au groupe, ou faisaient partie des ateliers collectifs ou des concerts au Judson Church, tout en continuant leurs chemins chorégraphiques individuels après la

[76] Ibid.

dissolution des événements. Le ton dans les cours de R. Dunn rejetait la notion d'évaluation ou des formules pré-établies, et encourageait l'invention et l'analyse à la place. Beaucoup des danseurs et chorégraphes impliqués étaient des élèves soit de Cunningham, soit d'Anna Halprin, cette dernière connue pour ses investigations en improvisation.

Cunningham a posé le canevas, comme nous avons vu plus haut, pour le démantèlement des hiérarchies dans le corps, entre les terrains artistiques différents, et éventuellement dans nos perceptions. Tout mouvement est matériel pour la danse, qui emploie toute partie du corps sans discrimination ; toute méthode ou espace et valide ; tous les composants d'un spectacle ont leur logique et identités séparées ; la danse parle de tout, du corps, de la vie. Halprin a encouragé des formes d'improvisation qui cherchaient à désorienter et à distancier le corps de ses relations psychologiques et sociales acquises. Par des situations construites autour du risque ou des tâches, elle mettait l'accent sur une libération des structures, des règles, ou de la technique. Des danseurs formés ou non-formés travaillaient ensemble, tout comme les artistes des autres expressions d'art.[77]

En outre de l'héritage de Cunningham, qui servait de nourriture d'invention autant que d'un trampoline de révolte, et l'inspiration improvisationnelle d'Anna Halprin, L. Louppe cite le travail d'Irma Bartenieff en tant que source d'influence supplémentaire à l'époque. Le travail de Bartenieff, en associant l'analyse du mouvement et une sorte de danse thérapie, maintient que la danse, pour les exigences thérapeutiques, « cristallise des qualités de mouvements ordinaires ou de comportement. »[78] C'est cette attitude envers le mouvement non-représentatif, l'absence d'un sens symbolique, qui colorait les choix de mouvement au Judson Church : « .... rien ne pouvait davantage que le corps atteindre un tel point de retrait par rapport aux objets du monde.... l'idée d'un mouvement indifférencié, produisant dans la même matière son langage fonctionnel et imaginaire. »[79]

Le matériel du mouvement devenait simple, quotidien, anti-spectaculaire, le jeu étant de déconstruire le spectaculaire dans le corps et ses mouvements, autant que dans les formes de présentation choisies. Défier artifice, bouleverser toute expressivité conjurée, et assumer avec respect la capacité

[77] Louppe, dans Corps en Jeu, op. cit., p. 221
[78] Ibid., p. 222
[79] Ibid., pp. 222, 223

du spectateur de synthétiser les éléments disparates comme il ou elle l'entend : ce sont les leitmotivs de l'époque.

> « Créer une situation où les conditions chorégraphiques étaient une liberté d'exploration et une responsabilité de participation égale, les gens du Judson faisaient des danses qui parlaient des mécanismes du corps, son statut contradictoire comme objet naturel et sujet culturel.... Malgré le fait que l'expressivité des danses était accessoire au processus esthétique, ce qui visé une innovation formelle, et malgré aussi leur expressivité qui évitait des états d'émotion, finalement les danses évoquaient des idées, des attitudes, et des valeurs. Les danses--dont il faut souligner la variété de styles, modes et formes--parlaient dans l'ensemble de l'utilisation et le rôle du corps à travers un art qui était démocratique, accessible, terre-à-terre ; plaisantes et intelligentes à la fois. »[80]

Laurence Louppe clarifie la connection entre le geste artistique et le projet social sous-jacent élaboré par l'aventure du Judson Church. Selon sa logique, elle maintient que la danse, autant que d'autres expressions d'art, a atteint un apogée de perfection autour de la fin des années cinquante. L'esthétique Cunningham en place, qui épurait la danse des éléments externes ou parasitiques qui auraient pu encombrer le mouvement de sa propre autonomie, la création et l'acte de la danse sont devenues synonymes avec sa propre définition. Ce phénomène nous emmène vers une question essentielle quant au sujet, ou auteur de la danse. Si le corps se libère, par des moyens variés, de ses antécédents psychologiques, sociaux, ou historiques, distancié du processus du choix artistique, afin que le mouvement coule par lui-même, selon sa logique non imposée et insaisissable, alors le centre du pouvoir, le détenteur du pouvoir, devient indéterminé. Il n'est plus possible de définir qui ou quoi possède le contrôle sur la création du mouvement, ou d'où il vient. Le corps devient, selon L. Loupe, un corps 'indéterminé'.

La danse contemporaine, à travers son histoire, est souvent perçue comme un succession de révoltes. Le courant de l'invention dans la danse se situe, selon Louppe, dans «.... cette naissance de la danse à revivre chaque génération, comme si l'accumulation de travail de l'imaginaire

[80] Banes, Judson Church, op. cit., p. 15

chorégraphique, loin de consolider un héritage et d'en ériger le monument, ne faisait rien d'autre que d'épuiser la substance du mouvement dansé, d'en 'désertifier' la définition, d'en estomper les limites. »[81] Elle considère les acteurs du Judson Church comme les derniers mandatés de ce processus, et leur aventure poussée à l'extrême comme une spécificité de cette expérience.

Des exemples d'illustrations de ces principes en pratique sont multiples ; le même malaise que plus haut ressort quand il s'agit d'y faire face. N'ayant pas été là, n'ayant pas vu ces danses, comptant uniquement sur les descriptions des autres, ces conditions révèlent un niveau de familiarité qui me dérangent. Cette lacune étant dite, je dois me contenter de glaner du matèriel des autres observateurs.

L'Acte Terroriste

La danse, maintenant devenue emblématique, de Yvonne Rainer, *Trio A*, représente un manifeste théorique convaincant, des processus de pensée à l'oeuvre à l'époque, selon Louppe :

> « Au début de la pièce.... Yvonne Rainer se contente de décliner un certain nombre d'énoncés très clairs, sériés à l'intérieur d'une séquence répétée indéfiniment.... Toute densité corporelle est, en apparence, évacuée au profit d'un projet formel pûr. Au fûr et à mesure du déroulement de séquences répétées, il se produit un éclatement progressif des structures : tout ce qui était de l'ordre de la configuration s'estompe au profit d'une énergie dispersée. Y. Rainer affirme vouloir éliminer successivement l'organisation.... Puis le mouvement lui-même. Au-delà de quoi il ne reste plus que le flux.... Qui désigne en déça même du mouvement la qualité de sa propagation. C'est comme si le corps vivait dans les limbes d'une formulation possible, en un lieu où le recours à la répétition accélérée casse les attaches logiques avec le lieu des décisions psychiques, comme si l'excès d'une convention structurelle anéantissait les circuits de vouloir.... On lit ici clairement le dessein du corps indéterminé de se soustraire à toute autorité. D'où le sens politique que l'auteur donnait à

[81] Louppe, Corps en Jeu, op. cit., p. 221

cette pièce. »[82]

S'il y avait un sens politique, ce n'est sûrement pas dans le titre, ni le propos visible, mais évidemment dans son processus, dans son geste et l'existence de ce geste hors les circuits du vouloir, du pouvoir et de l'autorité, et certainement aussi dans leur façon d'advenir à autrui. La génèse, le flux du mouvement, suivent un chemin politique par excellence.

« .... l'accès au corps indéterminé relève de l'utopie, et de ce qui en permet l'accomplissement symbolique : l'acte terroriste, qui n'hésite pas à détruire la substance vivante, dans le but d'atteindre les emblêmes de son asservissement.... »[83]. C'est ainsi que se dévoile cet « acquis historique d'un trop grand prix. » La danse et ses créateurs, se trouvant devant l'anéantissement des structures et logiques corporelles, ne faisaient que se reconstruire, tout en gardant cette « liberté irréversible dans sa qualité d'objet détaché de l'ordre du monde », et en puisant son autonomie dans le corps, ce « lieu d'où le danseur peut identifier les mécanismes de la Loi sans être investie par elle. »[84]

Il convient d'y rajouter un élément révélateur de chronologie. S'il existe, depuis longue date, des écrits sur l'histoire et les traitements politiques de la danse, la notion de l'essence politique dans le geste-même demeure plus récente. Pourtant, il semblerait que les aventures qui se menaient au Judson Church y trouvent leur fondement, en associant les réflexions esthétiques et sociales. Depuis leurs recherches d'ouverture, l'observation et la synthétisation par l'écrit est devenue une nécessité, née du mouvement, des expériences et des geste chorégraphiques. Ce qui nous emmène à déduire que la découverte jaillit déjà du geste, du corps, du mouvement dansé, précurseurs de l'écrit mais possiblement aussi des phénomènes sociaux et politiques qui l'entourent. Dans le sillage des refus inscrits dans l'histoire de la danse, celui du Judson Church constitue, selon Louppe, une grande révolte, dont nous continuons à jouir des conséquences jusqu'à ce jour.

[82] Ibid., p. 223
[83] Ibid., p. 224
[84] Ibid.

If You Couldn't See Me

Un exemple récent du fil commun, commencé tôt dans les années soixante, ou avant, et toujours pertinent à ce jour, serait le solo crée par Trisha Brown, un des membres originaux du Judson Church : *If You Couldn't See Me*. Accompagnée d'une musique et d'un costume par Robert Rauschenberg, la danse se déploie entièrement avec Trisha Brown face au fond ; son dos, dénudé par le costume, devient le centre d'expression. Dans une lettre qui lui était adressée par son ami et vétéran du Judson, Steve Paxton décrit les conséquences de son choix :

> « Tu ne peux pas savoir.... ce que la sculpture de ton dos peut accomplir. Il est indonésien de ligne et de volumes....
> Un vaste visage indistinct et un masque--étrange, effrayant et bizarrement comique lorsque, rattaché au reste du corps, il apparaît à nouveau comme un dos....
> le paysage lunaire de ton dos....
> femme dont le dos est un théâtre. »[85]

Le fait d'être face au lointain, au rideau noir, est la plus superbe rejet de la première convention théâtrale : la frontalité. C'est une communication sans les consignes et les conventions de la communicatioin. Une communication secrète d'une partie du corps dont nous gardons le plus souvent pour nous, que nous partageons avec réserve, mais que nous ne voyons pas par nous-même.

« .... Faire face au lointain te libère de nous faire face.... »

En préservant son intimité, de regard et de face, elle nous dévoile l'expression d'une autre intimité.

« .... Nous ne sommes pas des observateurs, nous sommes invités à regarder...., » sans que l'on nous impose des réponses totalitaires.

Sans artifice, l'expressivité sublime et subvertie, couplée avec le plus haut respect, confie également au spectateur et à la danseuse, leurs intimités dévoilées mais intactes, leurs regards vers l'ouverture.... nous sommes, à

[85] lettre à Trisha Brown, de la part de Steve Paxton, dans les archives des Artscèniques ; remerciements à Thérèse Barbanel.

mon sens, dans un régistre bouleversant et tendre, dans sa proposition souterraine et sa captation d'humanité.

Hors du Temps

« Improvisation is a word for something that can't keep a name. »[86] Dans son approche d'improvisation, l'investigation du mouvement et les réflexes du corps pendant celle-ci, Steve Paxton suggère une recherche dans l'inconnu, et l'acceptation de la sensation déstabilisante d'être perdu. Par un jeu de logique, peut-être linguistique, il suit une ligne de pensée, qui lui est propre, afin d'illustrer une sensation qu'il appelle, 'hors du temps'.

« Être perdu nous fait pénétrer dans l'inconnu.... »,[87] ce qui a pour but de nous libérer des systèmes et des schémas connus, et de nos habitudes d'adaptation qui nous gardent attachées à ces systèmes, condamnés à les reproduire et aveuglés devant des propositions d'émancipation éventuelle.

Il propose une lecture du mot 'improvisation' pour signifier 'hors du temps'.[88] 'Temps', selon ce cheminement, dans son sens métranomique ; la danse selon d'autres horloges, d'autres battements, une autre musique. Si les représentations du temps sous forme d'horloges ou 'mécaniques célestes' ne pourront jamais se plier à l'improvisation, l'improvisation ne se plie pas non plus au temps (elle vit dedans, elle ne s'y plie pas : les danseurs, comme tout être, sont dans le temps ; la danse, élément étrange qui se crée par leur rencontre, ne l'est pas). Nous pouvons comparer « la notion du temps avec l'expérience humaine dans la durée, qui représente les expériences accumulées pendant une vie, le temps va signifier 'ce que nous sommes devenus' ».[89] 'Hors du temps' devient alors 'hors expérience'. Improvisation vue comme recherche hors expérience... 'being lost'.... Qu'est-ce qui advient à la rencontre de l'inconnu ?

« Nous avons à utiliser ce que nous sommes devenus de manière à ne pas être contrôlé par ce devenir qui nous ferait le reproduire

---

[86] Steve Paxton, « Improvisation is.... », *Contact Quarterly*, vol. XII n. 2, Spring/Summer, 1987 :
« 'L'improvisation', c'est un mot pour quelque chose qui ne peut pas garder de nom. »
[87] Paxton, *Nouvelles de Danse*, n. 22, Hiver, 1995, p. 63
[88] *improvise* : to compose, recite, or sing on the spur of the moment : EXTEMPORIZE (hors, temps) : Webster's Seventh New Collegiate Dictionary, 1969
[89] Ibid.

automatiquement. »[90] Il en va de même dans une constuction sociale, au moment où cette constuction tend à prendre conscience des forces inhibitrices, celles-ci ancrées dans nos expériences accumulées et collectives, à nourrir un questionnement perpétuel, afin de favoriser des formes nouvelles, inconnues, hors la fatalité d'une 'reproduction automatique du devenir'.

Dancing Swallows

'Les hirondelles qui dansent'.... ce à quoi je pense, quand je me souviens des danses de Lucinda Childs, ou au moins celles dont je suis familière. Le moment du soir quand une multitude d'hirondelles se rassemblent pour leur ballet rituel orchestré entre chaos et forme.

Je me souviens donc de la vision des Kanakes sur l'existence de l'individu, une vision qui se fonde dans un concept de la société globale, l'individualité étant sans substance autre qu'en faisant partie d'un tout. Les danses de Lucinda, et spécifiquement ses danses de groupe, présentent une relation similaire entre l'individu et le groupe. Si cette chose tient pour beaucoup de chorégraphies, la corrélation entre l'individuel et le tout, ses danses sont, pour moi, la distillation de cette relation. Elles se composent de séquences rythmiques complexes, qui évoluent à travers des changements nombreux et presque imperceptibles, qui se jouent selon des dessins spatiaux labyrinthiens. Tandis qu'elles requièrent, comme le dit Sally Banes, « une virtuosité réelle en termes d'endurance, précision, clarté, maîtrise, et mémoire, » [91] il n'y a aucune place réservée à 'l'étoile' ; chaque danseur individuel est subordonné (ou élevé ?) à la participation dans un 'tout' organique. Il en suit une responsabilité impressionnante. Il existe d'autres danses où le danseur, face à un choix, une erreur, une situation imprévue, peut improviser d'une manière dont la difficulté demeure inaperçue aux yeux des spectateurs. Les danses de Lucinda sont impitoyables dans ce domaine. Les relations sont tant entrelacées, les dessins rythmiques et spatiaux si interdépendants, qu'il y a peu, sinon pas, de marge d'erreur. Chaque individu est alors investi d'une responsabilité inéluctable envers le tissu total de la danse et envers ses camarades danseurs. On doit commencer une de ces danses avec une confiance absolue en la solidarité de ses

[90] Ibid.
[91] Sally Banes, Terpsichore in Sneakers, Houghton Mifflin, Boston, 1980, p. 140

partenaires, avec la sensation puissante que chaque membre du groupe soit intensément concentré sur le voyage commun, à grande vitesse. Il s'agit d'un moment de performance qui est hautement chargé et démocratiquement produit, un projet en commun. Dans leur construction, où des moments d'unisson cèdent à la divergence, puis les disparités qui se rejoignent encore en choeur, faisant un ordre dans un prétendu chaos : tout comme la danse des hirondelles que je ne peux pas comprendre. Elles illustrent, pour moi, les paroles de James Baldwin, que « la société n'est jamais plus qu'un labyrinthe parfait des limitations. »[92]

Un tel dévouement de l'individu au groupe ne laisse pas entendre, de mon point de vue, l'éradication de toute espace de liberté. Elle est à trouver ailleurs. (Je ne suis pas persuadée que l'insistance sur la primauté de l'individualité soit la route la plus courte qui mène à la liberté, s'il y en a. Nous sommes témoin, à présent, d'un désir frénétique d'établir sa propre identité à travers des 'body art' de toute forme, ce qui peut être la continuation d'une tendance d'affirmation de soi par le biais des logos, des habits et accessoires de marque, des lunettes extravagantes, par exemple. JE suis une oeuvre d'art. Être l'esclave aux tendances et à la mode c'est d'être la proie des systèmes économiques qui les soutiennent, de confondre la consommation pour l'identité, et à la fin, tout le monde est percé, et tout le monde a des cheveux verts. Il est possible que, le fait de succomber à ces vents du moment rime à une renonciation de sa propre individualité, de la même façon que Baldwin met en garde contre la renonciation de son passé.)

Dans le cas présent, les danses de Lucinda Childs représentent, à mon sens, la danse en son essence, l'énergie, rythme et espace purs. Parfois, elles sont le déploiement de cette énergie, selon des circuits du dessin, sans autre accompagnement que le son de leur propre rythme interne entendu dans les pas. De la même manière que les mathématiciens voient de la beauté et de la poésie dans une équation, ses danses sont la géométrie en mouvement. À l'intérieur de la structure, le vocabulaire gestuel est restreint, paraissant simple, mais finalement raffiné, et laissant certains espaces de liberté. : «Certaines variations sont basées sur une réorganisation structurelle et subtile des mouvements. D'autres découlent des distorsions naturelles et des différences stylistiques limitées qu'elle permet chez les danseurs pendant qu'ils exécutent les pas demandés. Bien que les sauts, pivots, marches,

[92] Baldwin, « A Question of Identity », op.cit. p. 135

sautillements doivent se faire d'une manière précise, les bras, la tête, et le torse de chaque danseur sont libres de fonctionner d'une façon confortable, économique, qui facilite le jeu de jambes. »[93] En d'autres termes, à l'intérieur d'une structure rigoureuse, demeure un espace de liberté, une marge d'interprétation.

Afin d'illustrer à quel point nous pouvons chercher un espace personnel à l'intérieur d'une structure rigide, je raconterais brièvement une méthode intime pour approcher ces danses que j'ai eu l'occasion de faire, il y a quelques années. Bien que la tâche redoutable d'apprendre et mémoriser les dessins rythmiques et spatiaux, domine son travail mental quelque temps, quand l'on s'est accoutumé à ces danses, il est possible de laisser voguer son imagination, laisser des interprétations différentes, des rêveries diverses, colorer son attitude envers le mouvement. Qu'il soit dans le domaine d'une variation de qualité (attaquer une danse ou la faire flotter, par exemple), ou celui des images (la faire avec l'énergie d'une pouliche), ou lui donner un rire souterrain, on peut se permettre un éventail large d'errances, tout en étant au bon endroit au bon moment. C'est une question de modestie personnelle et d'intimité. Face à une structure, l'être humain maintient un droit inaliénable à sa propre expression intime à l'intérieur des confins donnés.[94]

La prémisse principale du travail de Lucinda Childs est celle du changement. Des grandes évolutions s'opèrent par la succession et l'accumulation de maintes petites changements :

> « .... c'est la structure même de la danse qui fournit les points de vues divergents. Les phrases et les champs de mouvement sont énoncés, démantelés, pour ensuite être reconstruits. Paradoxalement, ce qui paraît être une stratégie réductionniste constante prolifère des variations infimes sur des thèmes déjà posés. A l'intérieur d'une danse donnée, bien qu'une seule phrase semble se répéter sans cesse, en regardant de près, le spectateur peut voir que, selon les confins limités de la phrase, des petites

[93] Banes, Terpsichore in Sneakers, op.cit. p. 138

[94] Selon une étude dirigée par Daniel Weltzer-Lang, Sexualités et Violences en Prison, Observatoire International des Prisons, Aléas, 1996 : « Là où il y a pouvoir il y a résistance ».... Face à une institution, ou situation totalitaire, telle la prison, l'individu garde des espaces de jeu, des formes d'individualisation, même virtuellement, qui lui permettent de conserver sa dignité de personne ; la sexualité carcérale est « un instrument de résistance aux relations structurelles de pouvoir et de contrainte qui définit la prison. » p. 40-41

> insertions se font, des changements de direction qui deviennent les chemins d'un ou un couple de danseurs, la phrase se reverse et s'inverse. »[95]

Afin d'aiguiser la capacité du spectateur à percevoir des changements si fins, le travail de Childs repose sur la répétition, ce qui, selon Banes, remplit l'écart entre la qualité fugueuse du mouvement et du geste, et la capacité, ou incapacité, qu'a le langage pour les capturer. De cette façon, Childs « demande une attention particulière.... et nous fait prendre conscience de notre façon à reconnaître le mouvement. »[96] Dans ses propres paroles :

> « Quoique le danseur aie entièrement connaissance des ajustements qu'il effectue, le spectateur ne l'est pas. Soit il perçoit la même chose en étant différente, quand elle ne l'est pas, ou il perçoit la même chose en étant la même, à travers une conscience de la manière par laquelle elle était enlevée de son mode original de présentation. En naviguant entre prédiction et speculation, il est délogé fondamentalement de tout point de vue unique »[97]

Lucinda ne me pardonnera peut-être pas, mais à l'intérieur de son système, qui permet l'acceptation et le temps nécessaire pour le déroulement des petits changements qui, à la fin se réunissent en une grande évolution : je lis une métaphore du changement social. Adhérer à une vision de changement social implique de la patience, et une confiance dans les petits changements tout au long du chemin.

Il y aura toujours un grand écart entre les paroles et la danse, mais je peux imaginer, témoin des petites évolutions qui se jouent à l'intérieur des micro-communautés de ses danses, l'affirmation d'une évolution sociale similaire.

Réduisant, apparemment, les différences jusqu'à leur essence, et le faisant avec ce qui paraît être une simplicité, à la fin elle magnifie les différences et le changement. « Répétition, et des contextes changeants font qu'un monde de détail se ravive ; l'acte de danser provoque l'acte conscient de voir. »[98]

---

[95] Banes,op. cit., p. 136
[96] Ibid, p. 138
[97] Lucinda Childs, quoted in Banes,Terpsichore in Sneakers, p. 139
[98] Banes, Ibid., p. 145

Un spectateur qui est ‘délogé de tout point de vue unique’ va inévitablement être confronté au dérangement de certains normes et schémas de pensée. Plus on est accoutumé à de telles perturbations dans nos modes de pensées, nos habitudes, alors certaines légendes et mythes se posent sur une terre tremblante. Un des mythes politiques qui jouit d’une acceptation répandue dans notre société occidentale, qui mérite interrogation, est celui de capitalisme. Il n’est pas interdit de la regarder sous un autre angle. En plus du désordre entraîné dans nos pensées par certaines approches artistiques, le jonglage dans l’esprit des différentes cultures, langages et sociétés finit par exacerber sa méfiance du statu quo. On est sensibilisé à la qualité relative de tout type de système ou ordre, arbitraire presque, et l’existence simultanée de tant de systèmes de pensées divers. Si le monde occidental est tellement séduit par le mythe capitaliste, et convaincu qu’il est scellé dans l’histoire humaine, qu’il est éternel, et essentiellement bien-fondé pour tous les peuples, alors il ne faut pas beaucoup de gymnastiques mentales, surtout après avoir eu ces processus de réflexion un peu déboussolés et débloqués, pour voir ceci simplement comme un mythe, et ensuite imaginer d’autres possibilités, peut-être encore à découvrir, à essayer.

De la même façon que Denby et d’autres décrivent le phénomène d’une transmission kinesthésique entre danseur et spectateur, les complexités des chorégraphies de Lucinda Childs peuvent ne pas être apparentes ni initialement perçues, mais elles sont certainement ressenties, pour être déchiffrées peut-être après plusieurs rencontres, si on a l’opportunité. Que son chaos organisé, des investigations de la répétition, des points de vue et de la perception, que son ‘acte de danser’ qui ‘provoque l’acte conscient de voir’ soit aussi une position politique tissée dans le matériel. Une danse en offrande au spectateur pour aguiser sa capacité ‘to consciously see’, qui présume respectueusement sa capacité de comprendre, qui laisse un grand espace pour que l’autre vienne à la danse ou pas, de s’y intéresser ou pas, ressentir et voir ou pas : tous sont des éléments d’une attitude particulière envers le spectateur, en tant que partenaire de l’événement. C’est une façon de démontrer une confiance dans la conscience, et de permettre à chacun ou chacune, la sienne.

III. Les Corps Dansants Politiques

que « .... l'idée soit belle et la beauté intelligente »[99]

(Deux Parenthèses)

Edwin Denby, en écrivant sur une compagnie jeune pour l'époque, celle de Martha Graham, en 1939 :

> « .... la façon dont les danseurs semblent disparaître en tant qu'êtres humains, et fonctionner seulement comme instruments.... quand on voit six entre eux sur la scène, tout ce qu'on peut faire c'est compter jusqu'à six, mais on ne voit pas six de quoi.... Ils semblent artificiellement dépersonnalisés, leurs corps commandés en dehors de la scène. Je renifle un Fürher quelque part, et je suis mal à l'aise. »[100]

Kenneth King, danseur et chorégraphe américain, nous décrit une conversation qu'il a eu avec Denby, dans un coffee-shop New Yorkais, la nuit de la mort de Georges Balanchine, au cours de laquelle ils....

> «.... ont évoqué l'impact incroyable du début de *Symphony in Three Movements* (Stravinsky), un moment où l'axe et la colonne vertébrale de l'ensemble entier du ballet sont soudainement fragmentés par les déplacements irréguliers et angulaires des lignes et des membres de chaque corps, le long des plans spatiaux, avec un effet extrêmement surprenant de cacophonie discontinue. Edwin jetait une remarque pour dire que, puisque je n'ai pas vécu la guerre (la deuxième guerre mondiale), je ne pourrais pas appréhender la situation de référence. »[101]

---

[99] P.-J. Proudhon, Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale, éd. Slatkin, Genève/Paris, 1982, p. 205., cité dans : Dominique Berthet, « Proudhon et la Mission de d'Art », dans Art, Culture et Politique, dir. Jean-Marc Lachaud, PUF, Paris, 1999

[100] Denby, op.cit., p. 56

[101] Kenneth King, in Danspace Project, op.cit., p. 26

Où se situent les ‘processus de politisation’, tels que les nomment Laurence Louppe, dans le geste chorégraphique, dans le corps dansant, dans la génèse du mouvement, dans l’élaboration d’un projet, artistique et culturel ? La danse, qui trouve sa source dans les gestes fondateurs d’une culture, dans nos identités corporelles, nourries des histoires d’une terre, de ses fruits ; ses temps rythmiques, climatiques, cycliques, de ses forces et de ses énergies ; dans nos inconscients collectifs, produits des faits et des forces sociaux et historiques ; n’est-elle pas une profonde préservation de cette culture, et de la pluralité des cultures ? Grâce à sa spécificité de langage corporel, son ‘entreprise esthétique particulière’, qui ne reconnaît pas, et n’en a pas besoin, des frontières dans sa sphère de résonance, n’est-elle pas apte à anéantir des frontières de toutes sortes, et d’affirmer des différences tout en les franchisant ? En tant qu’émanation de la force des cultures, visiblement des forces autrement occultées, selon Louppe, la danse représente une puissante force de résistance, un courant souterrain, contre des formes de domination, qui tendent à gommer la pluralité pour mieux les assujettir, au point que certains écrivains, M. Louppe, Geneviève Vincent, Jean-Marc Adolphe signalent des dérives menaçantes qui rodent autour de la danse. Enfin, en reconnaissance et en conscience de cette force, la danse pourrait s’avérer une voix politique plus performante que celle brandie par les voix habituellement élues pour ce faire. Les changements emmenés par l’investigation du geste et sa transmission, l’évolution ainsi des corps, des perceptions, des pensées, sont possiblement plus profonds que d’autres types d’acquis sociaux que nous avons l’habitude de voir et accepter. En tout cas, pour ma part, ils vont au moins de pair.

L’engagement social, le déclenchement politique dans la danse commence déjà dans son geste, dans le corps, inhérent dans le mouvement, sa conception, sa façon d’être habité, partagé, offert à autrui. Il est dans l’intégrité préservée des sensibilités des spectateurs. Il est dans la cohérence entre forme et fond ; vivant et percutant si ce sens politique est puisé dans le geste et proposé sans dogmatisme, vide s’il réside que dans le symbolique des formes. Il est à chercher dans une dés-hiérarchisation entre artiste et non-artiste. Un vécu des deux côtés, dans les deux domaines, tel un vécu sur deux continents, est à optimisé quand il s’agit de rapprocher des univers différents, et transgresser les bords.

Pourquoi amener la danse hors son territoire spectaculaire, dans les lieux inhabituels ou insolites ? Dans les écoles, les hôpitaux, les prisons, vers les sphères de la société qui ignorent son existence ? Pourquoi amener ce qu'on estime être un grain de beauté, allier nos notions de l'esthétique et de la pédagogie, si ce n'est pas par désir que l'un épaule l'autre, l'un instruit l'autre, les deux s'infusent d'une éthique sociale ? (Est-ce possible d'embarquer sur un voyage d'investigation corporelle, sans éthique sociale ?) Tout lieu, tout public sont des maillons dans le tissu social entier ; sous le signe de 'visible action of life', la danse peut s'inscrire dans une vision globale de la vie et de la société ; elle peut abattre des cloisons pour rapprocher, combattre l'autisme social. Il s'agit d'offrir des moments d'imaginaire et de plaisir, offrir d'autres perceptions de la réussite, l'utilité de l'inutilité, une alternative au système de rentabilité, de compétition et de consommation actuellement en place, et y proposer une réelle résistance. Semer des petites révolutions, d'une manière concrète.

Étrange et Familier

Dans un article écrit par Daniel Dobbels, écrivain et chorégraphe, écrit en préparation d'un colloque sur ce sujet, il cite Nijinsky, qui donne de l'importance à un instant de paix nécessaire pour générer un geste, le mouvement, ou un calme qui serait «.... le seul trait sur lequel la danse devrait s'appuyer... Cette paix du mouvement qui n'est pas seulement insigne, mais qui signe sa qualité, son ressort le moins pensable. »[102] Il continue, en évoquant Cunningham, qui parle d'une intensité dramatique inhérente dans la moelle du mouvement, qui préserve intacte sa qualité du fait « d'avoir laissé émerger cette caractéristique d'elle-même plutôt que de l'avoir forcée. »[103] Le mouvement prend corps, et traverse un chemin kinésthésique, sans porter atteinte à d'autres corps, oeuvrant sans propagande. « L'intégrité du corps dansant est toujours brève, elle abrège avant de se figer, de prendre figure ou de se figurer elle-même. »[104] Née de cet instant de paix requis, d'un terrain de laisser faire et non de force, d'un moment de corps ou du mouvement insaisissable et non identifiable, (et sans

[102] Daniel Dobbels, texte en préparation du colloque, « Danse et Politique », au Collège du Mas, avec mes remerciements à Michèle Luquet, Maison de la Danse, Lyon.
[103] Ibid.
[104] Ibid.

le besoin d'être figé par une quelconque identification), le mouvement dansé touche sans imposer, reste intègre dans son existence fuyante, toute en gardant intact l'intégrité de l'autre. Elle lie sans souder, compose sans ériger, réduit les écarts sans les combler, selon Dobbels. La mort du mouvement, et ainsi la vie, réside dans la crispation ; l'exemple que donne l'auteur serait le corps nazi, celui qui soude la fixité des gestes de la foule en un corps, la tension convulsive autant qu'une monotonisation et une absence de vie. En l'occurrence, la danse, dit-il, « déplie ses marges étroites et minces » ; elle favorise l'ouverture dans le mouvement, elle préconise et régale dans l'ouverture, afin d'assurer la vie du mouvement. En empruntant des mots de Nijinsky et de Cunningham, la danse déploie un sentiment à la fois étrange et familier. Si Nijinsky se déclare être un sentiment simple, que chacun possède, Cunningham insiste sur le lien étroit entre l'être humain et ses actions. Il propose, par son art, un décalage, de « .... répartir ses actions différemment, de permettre à la passion, car c'est de la passion, d'apparaître chez chacun à sa manière. »[105] Il souligne la « .... différence ou la danse voit et laisse émerger les points de tangence les plus délicats, » nous dit Dobbles.

L'instant de paix, ou moelle du mouvement ; l'intégrité brève d'un mouvement, qui s'abrège à l'interface entre deux autres, qui défie définition et fixation, tous essaient à leur manière d'élucider ce qui n'est nullement captable, la genèse du geste, qui échappe au geste.

La danse crée et donne du temps, un temps à la tolérance pour ces 'tangences délicates'. Elle opère son soutien d'ouverture au-delà de la pensée volontaire, ce qui représente sa force « fragile mais résistante ».[106]

La Liberté de l'Echappée

Pour Jean-Marc Adolphe, ce lieu insolite s'appelle « .... l'insoupçonné du mouvement (ce qui échappe à tout soupçon, faute de préméditation : par essence, un mouvement ignore son origine et sa fin, ça lui échappe, et l'entreprise foncière de la danse n'est-elle pas de saisir au passage, face à ce qui se dérobe, la liberté même de l'échappée ?) »[107]. Il est dans cette liberté indomptable que J.M. Adolphe cède le pouvoir de la danse, et sa force à

[105] Ibid.
[106] J.M. Adolphe, « Une Fragilité Qui Résiste », dans *Nouvelles de Danse*, n°30, Hiver, 1997
[107] J.M. Adolphe, Ibid., p. 28

résister face aux ‘pouvoirs’, sa force opérante et source d’énergie subversive. « Comment un ‘pouvoir’, quel qu’il soit, peut-il se satisfaire de la liberté de mouvement qui lui échappe ? Je ne connais aucun Pouvoir qui n’ait cherché, d’une manière ou d’une autre, à entraver la danse. »[108]

A Clear Place

Pour Erick Hawkins[109], ce lieu de subversion, bien qu’il ne l’a pas nommé en tant que tel, se trouve autour de la notion de perception. Dans son livre, The Body is a Clear Place[110], il met en garde contre les limitations de nos propres schémas habituelles, leur champ d’action et processus, et la fermeture d’esprit engendrée par celles-ci. Il préconise une attitude d’ouverture, de rester à l’écoute de son temps, d’accueillir avec émerveillement et délice les savoirs nouveaux, les possibilités qui s’ouvrent et les besoins changeants de la société. À son avis, l’art de la danse occidentale parle du corps humain et sa valeur, de ce qui fait l’être humain ainsi que les composants d’une société convenable. Si on s’enferme à l’intérieur des confins de nos propres schémas, si notre danse se base sur ces dessins, alors pour Hawkins le résultât se résume à une danse inconsciente, clichée et provinciale. Au cours du développement de sa technique et de ses idées sur la danse, il déviait radicalement de la tension musculaire du style Graham, et de la lourdeur psychologique et dramatique de ses contractions. A la place, il préférait un mouvement plus animal, plus déliée et fluide, qui trace des courbes en liaison avec la force gravitaire, ou des arches qui l’opposent : au-dessus et au-dessous comme des vagues. Les muscles serrés et tendus sont vides de sentiment ; ils produisent des mouvements sans sensualité. Hawkins trouve un puritanisme dans ce manque de sensualité ; colorés par l’effort et la force, ses mouvements représentent pour lui une perversion subtile, un désir de dominer, et une force aliénante. Etre en vie c’est percevoir, selon lui ; par là, le fait d’aiguiser sa perception aide à communiquer l’idée de l’existence humaine, et l’émerveillement qui l’accompagne. Il est à travers cette perception rehaussée et la curiosité qu’elle nourrit, que nous sommes protégés des forces de domination et de perversion qui menacent notre éthique de vie, notre énergie de vie. Le mouvement est une responsabilité

[108] Ibid., p. 29
[109] Danseur et chorégraphe américain, un des premiers membres de la compagnie de Martha Graham (1948-1950), Erick Hawkins a développé sa propre technique, et fondé une compagnie et une méthode de pédagogie.
[110] E. Hawkins, The Body is a Clear Place, Dance Horizons, Princeton, New Jersey, 1992.

sociale : mentir en mouvement devient la même chose que mentir à la société.

L'importance donnée par Hawkins à une danse consciente nous soulève à l'esprit les paroles de Lucinda Childs, ou le travail de ses contemporains, qui cherchaient, et continuent de chercher, à encourager la responsabilité du spectateur de regarder, de voir ; ils veulent se débarrassé de l'artifice spectaculaire, et nous permettre de voir et répondre à une danse démasquée. Nous rappelons aussi l'insistance qu'il a Cunningham sur l'idée d'une danse qui est indifférenciable des autres actions de la vie. Bien que l'approche de Hawkins sur une 'bonne société' et la 'responsabilité citoyenne' peuvent semblent moralistes, il ne définit pas ce qu'il considère comme 'bonne', ou de quelle manière cette responsabilité devrait se manifester. Il est possible de s'y attacher à la définition que donne Laurence Louppe d'un mouvement 'juste' : la justesse se retrouve dans le questionnement, dans la capacité d'enrichir ou bouleverser, dans la cohérence entre engagement et processus ; un mouvement juste nous sollicite de l'empathie, sans asservissement. Si un pas se fait, même chorégraphique, vers la rencontre humaine entre celui qui bouge et celui qui regarde, et si ce pas intègre un questionnement des schémas anciens et une investigation des nouvelles réponses, qui ne cherche pas à satisfaire des acquis mais à nous réveiller aux chemins inconnus, par une alliance des moyens et des fins qui est cohérente, et qui arrive en ce faisant à nous toucher sans trace des facteurs dominants, alors il semblerait que les grains de ce que nous pouvons appeler une 'bonne' société et une société 'responsable', sont en train d'être semées, une société qui respect tous les partenaires concernées.

Poids et Perception

Hubert Godard, spécialiste en analyse du mouvement, trouve dans notre rapport au poids et à l'appel gravitaire, la genèse et la « charge expressive » du geste. Il estime que là aussi réside le lieu de la perception. Selon lui, ainsi que d'autres qu'il cite tel que Laban, la posture érigée contient déjà des éléments psychologiques, bien avant toute intention ou exécution de mouvement : « Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde »[111]. Avant tout mouvement, Godard

[111] H. Godard, « Le Geste et sa perception », dans La Danse du XXe Siècle, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, 1995.

observe, presque imperceptiblement, un 'pré-mouvement', ce qui naît de la préparation corporelle et psychique qui précède un mouvement. Il donne en exemple, le mollet qui s'active, afin de permettre une lancée de bras en avant. Chargé d'une histoire, d'une culture, des mythologies du corps, individuels et sociales, ce pré-mouvement s'annonce coloré selon l'individu qui le fait. Par ailleurs, Godard nous dit que notre position debout est assurée par un vaste système musculaire, pour la plupart involontaire, qui sont les mêmes muscles qui « .... enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel ».[112] C'est le pré-mouvement, hors commande ou intention, point en commun entre danseurs et non-danseurs, et phénomène qui rappelle les recherches en contact improvisation, entres autres, qui organise alors le mécanisme et l'affectif d'un geste :

> « .... ces flux d'organisation gravitaire, qui se jouent avant l'attaque, vont alors modifier profondément la qualité du geste et le colorer de nuances.... On peut dès lors distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace.... et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain.... »[113]

Outre ce lieu fertile du pré-mouvement, Godard situe la « charge expressive du geste » dans un phénomène de tension : l'homme (et la femme) étant « .... en proie à cette hésitation de l'affectivité qui crée une distance entre le centre de gravité et le centre du mouvement, imperfection cinétique générée par l'interférence des affects ».[114] Il est dans cet écart, entre ces pôles d'organisation, et la tension qui s'y crée, ou se trouve l'expressivité. Entre l'instinct d'assurer sa relation gravitaire, par son labyrinthe musculaire et affectif autant involontaire que solide, et l'élan d'un mouvement, qui déplace le centre et appel au déséquilibre, se joue une tension. Nous l'entendons comme tension entre instinct de survie et affectif, équilibre et passion : le trouble d'y aller, ou pas. L'expressivité est dans ce trouble.

Afin d'affiner notre reconnaissance de la perception, Godard y rajoute

[112] Ibid., p. 224
[113] Ibid., p. 225
[114] Ibid., p. 225

l'élément du poids. Selon lui, la communication kinesthésique est largement due à une sensation de transport de poids. C'est le poids qui nous permet de nous distinguer au « spectacle du monde », ce qui nous donne la perception d'une séparation entre nos mouvements et ceux qui nous entourent. Nous pouvons être « trans-portés » par la danse, et y confondre nos sensations de poids. Si la gestion du poids modifie l'expression d'un mouvement, elle a effet aussi sur les impressions des spectateurs : la pesanteur travail autant sur le pré-mouvement que sur la pré-perception.

« .... dans le corps du danseur, dans son rapport aux autres danseurs, se joue une aventure politique (le partage du territoire). »[115]

Laurence Louppe considère le corps dansant comme un champ de bataille, autant il est infusé de pensées, d'idéologies, et des rapports de force qui s'entrechoquent.[116] Ce territoire, déjà partagé dans le corps du danseur, se trouve aussi dans l'organisation d'espace et du temps ; les tensions qui s'y créent rejoignent aux tensions dans l'espace social. Plus significatif, elles vont alors « .... interroger les espaces et les tensions propres du spectateur.... il s'agit d'une perception particulière.... la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui de spectateur ».[117]

C'est alors dans une fine lecture du poids que nous trouvons non seulement une proposition de genèse du mouvement, mais la source aussi de son expressivité, et son lien social, entre faiseurs du mouvement et observateurs du mouvement, entre danseurs et non-danseurs. Comme par ailleurs, la tension qui réside dans l'interstice, d'entre-deux, d'un trouble, fait preuve d'émoi ; en traversant l'espace partagé, les territoires (intérieurs et extérieurs), c'est cette tension qui résonne, et lie danseur et spectateur. Dans un regard social ?

Visibilité des Forces

Il s'agit, pour Laurence Louppe, de donner une visibilité aux forces.

Si le corps est un champ de bataille, ou les affrontements et tiraillements se

[115] Ibid., p. 227
[116] Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », dans *Nouvelles de Danse*, n°30, Hiver, 1997, p. 37
[117] Godard, op. cit., p. 227

sont déjouées pendant ce dernier siècle (Béjart déclare le XXe siècle celui de la danse), Eugenia Casini-Ropa insiste que des gains dans l'histoire et dans le destin sont accompagnés de paire avec des déplacements dans les structures du corps et du mouvement[118]. Laurence Louppe cite aussi Michel Foucault, qui maintient, dans Surveiller et Punir[119], que « .... l'oppression porte toujours sur les 'forces' et non sur les 'signes' ». Les forces derrière les modes de production restent sans représentation, elles se révèlent une fois la manifestation d'un système extériorisé est en place. Par ces références, et avec toute la réflexion que nous avons vue sur l'importance du poids et de la tension dans la perception et une expression vitale, elle tire une conclusion bouleversante :

> « Pour la première fois dans l'histoire, la danse contemporaine a donné visibilité aux forces. Elle en a fait même un vecteur essentiel de sens. C'est surtout à travers le travail des tensions et le transfert de poids que la force est apparue comme outil d'élaboration symbolique. La tension, en effet, est la manifestation artistique des forces latentes.... Dans le même temps qu'elle s'employait à dégager cet invisible de l'histoire.... la danse contemporaine construisait un corps susceptible de changer l'ordre des choses à partir de la conscience des forces. »[120]

A l'instant de paix de Nijinsky, l'instant d'intégrité qui s'éclôt et s'échappe à toute tentative de maîtrise ; au mouvement sensuel et sensible de Hawkins qui porte en lui une perception consciente ; aux enjeux de la relation gravitaire et les tensions entre équilibre et mouvement qui infusent l'expression et la perception, s'y ajoute un éclaircissement des forces opérantes, les forces mises en mouvement, qui non seulement évoque l'histoire, mais peuvent y porter influence.

Face à ce constat surgit instamment une menace (aucun 'pouvoir' ne tolérera la liberté de la danse.... J.M. Adolphe). Depuis la grande vague des années 80, la reconnaissance méconnue, selon Adolphe, ce qui a « .... ramenée au centre et exhibée (la danse contemporaine) comme vitrine d'une supposée

[118] Eugenia Casini-Ropa, La Danza e l'agit-prop, ed. Il Mulino, 1980, cité dans Laurence Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », op. cit., p. 37
[119] Michel Foucault, Surveiller et Punir, (ch. 6, « Les corps dociles »), Gallimard, Paris, 1976, cité dans Louppe, ibid., p. 38
[120] Louppe, dans « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », op. cit., p. 37

créativité d'Etat »[121] ; ou, la danse subissant un traitement consumériste, selon Louppe, les menaces ne cessent d'accroître, non seulement l'expression de la créativité des oeuvres, mais surtout et d'une manière plus préoccupante dans les corps dansants eux-mêmes. De plus, s'il ne s'agissait que d'un groupe de gens, entre eux, occupé à faire leur activité isolée, il n'y aurait pas grande cause d'inquiétude. Par contre, puisque cet univers de la danse contemporaine se trouve, non comme le microcosme protégé dont dédaigne ses critiques, mais tissé au coeur des influences à l'oeuvre dans notre aventure humaine, jusqu'à dans nos corps mêmes, il y a de quoi s'interpeller.

L'intérêt intensifié sur les parasites du spectaculaire, l'exploitation économique et promotionnelle ont fini par faire pénétrer, nous dit Louppe, le système général des productions de biens dans l'espace du studio, ce qui a pour conséquence d' «... effacer, jusque dans l'esthétique de la danse contemporaine, la présence de ses valeurs les plus fondamentales : la primauté de l'expérience sur le produit, du processus sur le spectacle, de l'intensité de travail sur la circulation d'un objet culturellement négociable »[122].

L'oppression, donc, laisse ses traces sur les gestes. En opérant insidieusement sur les forces, ce sont les signes qui trahissent cette oppression. (Lors d'une récente exposition photographique, éblouissante, à Hôtel Sully à Paris, consacrée à la guerre civile d'Espagne, une photo s'est imprimée dans mon esprit dans ce sens : des centaines d'enfants de l'Assistance Publique et leurs gouvernantes, saluant identiquement l'Homme de pouvoir.) La trace visible dans les corps dansants, pendant cette période 'd'explosion' de la danse contemporaine, selon Louppe, s'est vue dans une sur-protection du corps, d'hésitation dans le lâchement du poids, et l'effacement dans les impulsions à l'origine du geste. Sans pouvoir les catégoriser comme processus ou symptômes, elle les voit comme « .... sauvegarde poétique par rapport aux pressions du moment, et (un) trajet vers des paysages plus intimes, par où le corps pourrait se soustraire à des emprises mortifères, et reconquérir, au moins par le biais d'un exorcisme sur ses propres dynamiques, un petit territoire d'autonomie »[123].

---

[121] Adolphe, « Une fragilité qui résiste », op. cit., p. 30
[122] Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », op. cit., p. 40
[123] Ibid., p. 39

Malgré une précarité persistante du statut du danseur, une retrouvaille des valeurs fondamentales de la danse n'est pas exclue, en prenant conscience de leur force et leurs origines dans le corps. Malgré aussi un aveuglement du spectaculaire, et l'ignorance de la place essentielle du corps dansant dans l'histoire. L'écrivaine Geneviève Vincent décrit l'urgence : « Les regards se sont habitués à la dépense, aux prouesses techniques, processus de séduction, mécaniques de fascination, le sujet dansant alors plus au coeur de l'expérience, il n'en prend pas le risque, ni celui de déplaire, il reproduit des formes de plus en plus sophistiquées, il vole vers le succès et la reconnaissance.... »[124]. Il faut, selon Louppe, « .... rendre aux 'forces' leur lieu d'expression, leur valeur en tant que travail de corps »[125].

Il y a, donc, un danger politique qui trame la polémique jouée au sein du corps de danseur. Si l'accent est mis sur les aspects spectaculaires, économiques, promotionnels, les forces, ce lieu d'enjeu historique mis en lumière, et ainsi les valeurs, consciences, perceptions, se voient occultées par les signes (« .... formes flatteuses pour le regard d'autrui »[126]. Les signes sont réconfortants, plus facile à lire et à consommer, plus gratifiants pour le spectateur. Mais par leur nature et cette facilité ils réduisent le champ au simplisme. Ils anéantissent l'expérience d'une vraie perception, ou au moins celle ou la danse travaille au plus profond. La conscience de Hawkins n'est plus accessible ; le spectateur est rendu insensible aux partages gravitaires dont parle Godard ; il est intouchable par les forces kinesthésiques d'une expérience de vie. Aveuglé, il peut s'enfermer confortablement dans une « vision libérale, consumériste et échangiste de la mondialisation actuelle », comme le décrit Laurence Louppe. S'éclairer, et donc s'émanciper de cette vision, est une affaire plus risquée, troublante. Comme nous l'avons vu, l'expérience vitale se situe dans ce trouble, dans l'inconnu, dans l'échappée. Se contenter d'une rentabilité de corps, gesticulant des signes mais dévidée de sa ' force ', me paraît une soumission dangereuse face à la vie.

La danse est naturellement politique, mais elle ne veut pas le savoir.[127]

S'il estime que tout Pouvoir tente à entraver la danse, en évoquant quelques

[124] Geneviève Vincent, « Etat d'Ame, Etat d'Urgence », dans *Nouvelles de Danse*, ibid., p. 34
[125] Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », op. cit., p. 38
[126] Ibid., p. 32
[127] Adolphe, « Une fragilité qui résiste », op. cit., p. 30

exemples (la prohibition par l'Eglise des cultes païens et leurs danses en 394 ; la création de l'Académie royale de Danse et l'armée de terre simultanément en 1661 ; codification des positions de la danse classique et interdiction des danses folkloriques en 1667), J.M. Adolphe va jusqu'à dire qu'il n'y a pas de danse dans un régime totalitaire. Si la danse reste intègre, elle doit partir ou être réprimée ; si elle demeure, elle est vidée de sens, tel le flamenco sous Franco.[128] Il touche même aux 'démocrates', suggérant que la danse de nos jours, plus soutenue que jamais, son vrai sens méconnu, ressemble à cette danse 'vitrine', ballet diplomatique ? Elle devient « .... le spectacle de son spectacle.... », et nous risquons d' « .... interdire que puisse se produire quelque chose qui serait du (dés)ordre de la danse »[129]. Ce désordre, c'est l'inconnu, c'est le trouble, le chamboulement dans nos représentations, nos pensées, qu'elles ne figent pas. S'il n'est pas difficile de voir l'élément démocratique dans le mouvement de Trisha Brown, ou faire le lien entre les chorégraphes 'post-moderness' et les mouvements de protestations des années 60s, ou que le contact improvisation est la manifestation en mouvement d'une pensée libertaire (il est beaucoup plus complexe d'appréhender les genèses du mouvement et leurs résonances décrites par Laurence Louppe ou Hubert Godard, par exemple), la danse s'abstient d'affirmer son essence politique. Non dans le contenu de ses projets, dans leur 'paquet', mais dans la reconnaissance de la puissance de son geste :

> « La danse, donc, ne fait pas de politique Ou plus exactement, elle ne veut pas que ça se sache. En secret, donc. Et d'une certaine manière, elle a mille fois raison. Tant que le Politique ne sera préoccupé que de gestion de l'espace public (ce qui serait déjà pas mal, par les temps qui courent), sans l'intimité d'un Désir ou d'un Projet ; il vaut mieux, en effet, ne pas se vendre à l'espace politique. Alors, chemin faisant, à la jonction de l'intimité et du public, la danse poursuit son travail de seuil, de passage, de déplacement. D'une marge qui touche parfois le Centre au coeur (sans parler de la tête, du sexe et des autres organes), la danse contribue en secret à modifier le cours du Politique. »[130]

[128] Ibid.
[129] Ibid.
[130] Ibid., pp. 30-31

Une Entreprise Esthétique Singulière

« .... rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance des perceptions inconnues. »[131]

Comment passer du geste au projet ? Qu'est-ce qui lie le geste chorégraphique, artistique, et le projet d'action culturelle ? A mon sens, il est primordial de concevoir le projet comme un geste, artistique au demeurant, et de définir le mot geste au sens large. Dans la conception, élaboration, et mise en oeuvre d'un projet, celui qui a le geste chorégraphique au coeur, il s'agit de veiller sur cette genèse artistique, son intégrité et cohérence entre l'impulsion artistique et éthique.

Le moment de calme d'où peut naître le mouvement, ou le moment charnière, délicat, entre deux mondes, le geste artistique qui séjourne dans un lieu où il n'a pas l'habitude d'aller, ce sont des composants et de la danse et du projet. Comme la tension entre équilibre et déséquilibre, il y a une fertilité dans la rencontre de ces univers distincts, autant pour l'artiste que pour les 'non-artistes'. Comme pour la recherche du sens dans le geste, le projet est porteur de ses valeurs fondamentales : l'expérience du processus qui prime sur le produit, un geste qui recherche le contact sans dogmatisme ou notion de hiérarchie des savoirs, un souci de justesse dans l'expérience humaine, sans crainte de dévier des normes pour aller vers l'inconnu. En ce sens, le projet porte autant une proposition de projet social, et des graines de subversion. Dans la mesure que le geste chorégraphique est si profondément porteur de sens, sa promesse et son rayonnement sont autant plus large.

Danse à l'Ecole

« L'art devrait permettre à chacun d'être la source de son action. »[132]

La danse à l'école s'inscrit dans un projet social global et ne peut se faire, à mon avis, sans remise en question personnelle, et sans l'élaboration de sa propre éthique sociale, qui va au-delà de la danse. L'acte pédagogique est un

[131] Laurence Louppe, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de Danse*, n° 23, Printemps, 1995
[132] Marcelle Bonjour, « Expérience et transmission », colloque *les Pascalines*, Clermont Ferrand, 1998.

acte politique par excellence, au fondement d'une construction sociale, et nécessite autant de soin, voir plus, que la création artistique. D'autant plus que le partage d'acquis, de savoir, ou tout simplement d'expérience, dépasse une relation cérébrale pour toucher aussi à la pensée du corps. Nous avons regarder en partie toutes les complexités qui participent à faire le mouvement chez une personne dont il incombe d'en tenir compte quand il s'agit de la pédagogie du mouvement. Une autre sensibilité est à garder en vue, celle de la possibilité d'adulation entre enseignant(e) et élève qui pourrait rappeler l'adulation envers des artistes. Il serait beaucoup plus formateur socialement de favoriser les relations égalitaires, dans tous les domaines. L'échange est réciproque entre enseignant(e) et élève, comme entre artiste et spectateur.

Marcelle Bonjour est connue en France en tant que pédagogue et artisane d'une politique de danse à l'école. Mes réflexions sur ce sujet rejoignent et prennent appui sur des propos qu'elle a élaboré au cours de ses conférences et colloques, des réflexions que j'ai pu approfondir au cours de mon vécu professionnel.

Pourquoi faire de la danse à l'école, et pourquoi s'y intéresser en tant qu'artiste ? Marcelle Bonjour distingue la problématique en trois temps : construction identitaire, extension de la vie communautaire et culturation.

Au nom de la construction identitaire, et à partir de son propre 'stock mythologique', l'enfant est emmené à danser en son nom propre, et devenir l'auteur de ce qu'il fait. L'artiste est là pour proposer des situations, inciter la participation, où enfin suggérer des possibilités qui sortent des normes, peut-être détourner ce qui est identitaire pour ne pas y rester figer. L'enfant produit le matériel, écrit sa danse, le partage avec les autres. L'artiste permet à l'enfant de choisir, de suivre son désir et de conduire son projet. Ainsi, l'enfant apprend à élaborer sa propre signature, à distinguer, à choisir. L'espoir est de faire naître le goût du désir, de curiosité ; pouvoir distinguer et affirmer ses choix ; donner un sens poétique à la vie.

Le 'stock mythologique' et 'l'état de corps' dont fait référence M. Bonjour sont empruntés à R. Debray et L. Louppe, respectivement, et sont les notions impliquées dans la construction identitaire. Elles renvoient surtout au début de cette aventure d'écriture (et recherche, et réflexion). Par 'stock

mythologique' nous entendons toutes les données identitaires, 'mythologiques', qui infusent notre mouvement, qui affirment notre culture tout en ouvrant plus large. L'état de corps', Bonjour décline en trois temps : les transferts de poids, qu'elle observe à la manière d'Hubert Godard (les appuis, les qualités, les tensions, les volumes) ; les territoires ; et les rythmes et les phrasées. Dans 'territoire', elle rejoint aussi Godard, ce sont les territoires des corps des danseurs, créés par la danse, entre le danseur et le spectateur. Elle y rajoute :

> « .... l'ethnologie le définit lieu où peuvent 'se multiplier les contacts et la coopération entre individus'.... c'est un élément constitutif de la collectivité. 'C'est une étendue de pays sur laquelle s'exerce une autorité'.... 'qui jouit d'une personnalité propre' ; lieu d'un auteur, lieu d'identité ; territorialité et personnalité sont souvent associées.
> Une des définitions s'articule autour de l'idée d'une identité qui ne serait que défensive, excluante et xénophobe, je l'écarte d'emblée.
> Je parle de territoire, parce qu'il naît de l'acte d'un danseur ou d'une communauté, qu'il n'existe que parce que le danseur danse, indépendamment de l'espace topologique et géographique.
> Le territoire est lié à l'histoire d'un corps dansant, à la territorialité de cette histoire. »[133]

Elle parle enfin des rythmes, phrasées et musicalités engendrées par le corps du danseur mais aussi de la communauté. Elles révèlent un projet symbolique, chez la personne et dans son expression et interprétation, lié au groupe communautaire.

J'emmène ses réflexions un peu plus loin. Il est évident qu'une telle construction identitaire peut mieux participer à un engagement social. Vivre des expériences de construction permettent d'imaginer d'autres constructions, et d'y porter confiance. Nourrir un respect pour soi aide à respecter autrui ; pouvoir distinguer, c'est comprendre l'acceptable et l'inacceptable. Une approche à cette manière, qui favorise le désir et le rêve, prépare, à mon sens, à participer et construire dans une société, portée par des individus capable de choisir et non pas subir. C'est une expérience

[133] Marcelle Bonjour, ibid.

vivante de l'utopie.

Le deuxième grand principe élaboré comme appui pour la danse à l'école, c'est la notion d'extension de la vie communautaire, l'atelier, le cours, étant déjà une telle expérience. Il s'agit d'expérimenter les références de l'autre, comprendre l'étranger, et gérer les différences : comprendre la danse de l'autre, et son sens. Partager les surprises. Il n'y a pas de regard d'expert, qui insiste sur la pureté des codes. Au contraire, c'est un lieu optimum pour favoriser le métissage. Tout en préservant la distinction du mouvement, et l'autonomie corporelle, c'est l'occasion d'ouvrir la curiosité envers autrui. La mémoire corporelle de l'individu alimente la mémoire et l'expérience du groupe ; un souvenir du plaisir du groupe se fonde, et peut construire des alternatives aux notions de la réussite basée sur la compétition.

En réponse à la (très médiatisée) violence des jeunes, M. Bonjour propose une transformation d'énergie. La violence, dit-elle, est une force en action ; c'est la façon par laquelle les adolescents revendiquent leur signature, en cassant le monde adulte. Une expérience comme la danse à l'école peut aider à convertir cette énergie en réalisation artistique, reconnue et valorisée. Les participants peuvent, alors, construire une autre signature, et un autre rapport au monde.

> « Quand on supprime tout un peuple, mémoire, avenir, langage, il lui reste la voix et le geste, ultimes et irréductibles forces de résistance et d'insurrection.... Pouvoirs d'insoumission de la voix et du geste.... »[134]

Le dernier élément de la danse à l'école consiste en la culturation, ce qui veut dire pour Bonjour, le processus par lequel l'enfant peut comprendre le chemin de l'artiste. C'est une manière d'aiguiser les sensibilités de l'enfant et de l'aider à cultiver un esthétique qui lui est propre. Pour qu'un enfant puisse être un spectateur, il doit avoir vécu, de manière organique, la pratique artistique.

Je tiens à rajouter deux choses. D'abord, si un enfant a vécu des expériences de partage en danse, il aura eu, aussi, un vécu de cette kinésphère dont parlaient Hubert Godard, Edwin Denby, et tant d'autres. Il aura en plus

[134] Alain Arnaud, Octobre 1993, Courrier de l'UNESCO, cité par M. Bonjour, ibid.

l'opportunité non seulement de mettre à l'oeuvre une appréciation plus fine envers cette forme d'expressivité, mais aussi d'échapper aux menaces en proie à l'expression, déclinées plus haut. Il sera peut-être plus sensible au sens profond dans le geste, et moins susceptible au jeu de signes, et manifestations d'exploit et de rentabilité.

Deuxièmement, et en parallèle avec le premier point, si la 'culturation' s'étend, par le geste, au 'stock mythologique' d'une personne et d'un groupe, l'effet se conçoit comme préservation d'une culture, toute en affirmant la tolérance. Cette valorisation culturelle et l'ouverture envers l'étranger, couplées d'une sensibilisation à la vraie expressivité d'un geste, avec toutes ses résonances, me paraît un puissant vaccin contre les forces oppressives.

Le geste du projet est alors étroitement lié au geste artistique, et la cohésion entre engagement et processus encore plus explicite et pertinente. Au même titre que l'acte de 'représentation' engage une relation d'échange avec un public, intervenir dans un cadre comme la danse à l'école se base aussi sur une rencontre. C'est la rencontre, d'ailleurs, qui devient l'acte de création. La personne normalement chargée de création se contente d'éliciter d'autres créateurs, et valoriser leurs créations à la place de la sienne. Sa création devient son geste de réflexion, de regard, de mise en oeuvre des conditions, et de valorisation. Si un artiste, comme dans sa propre création, ne sait pas où il va, ne connaît pas le résultat, là, il accepte de vivre ce vertige en commun avec les enfants, sans projeter sur les fins. Si nous acceptons un certain pouvoir du geste et du mouvement, par son alliage artistique et engagé, elle peut s'avérer un acte social profond et long terme ; le développement culturel au sens le plus large.

La Souffrance des Frontières

« Nous souffrons les frontières qui nous divisent, les uns par rapport aux autres, mais aussi qui nous divisent chacun par rapport à nous-mêmes. »[135]

Mathilde Monnier est chorégraphe, installée au Centre chorégraphique

[135] Claude Rabant, psychanalyste et accompagnateur des projets de Mathilde Monnier.

national de Montpellier Languedoc-Roussillon. Pendant plusieurs années, elle et son équipe ont menés deux projets en collaboration avec deux associations : avec les adultes autistes, qui étaient institutionnalisés en hôpital psychiatrique, et qui participaient à des ateliers de mouvement se déroulant au centre chorégraphique ; et avec la population d'un centre d'aide aux malades et leurs familles en situation de détresse et précarité.

Elle affirme qu' « il y a une dimension politique à ouvrir un lien culturel sur d'autres champs »[136], et elle incite les danseurs à reconnaître l'utilité de leurs savoirs dans d'autres domaines. Elle dit aussi que les acteurs dans ces domaines, enseignants, soignants, gardiens, peuvent profiter d'une autre connaissance du geste et rapport au corps.

Ses réflexions rejoignent les miennes plus haut quand elle insiste sur sa qualité d'artiste, et chorégraphe, et non pas thérapeute. Sa recherche reste artistique, une investigation du mouvement : « .... ce que j'apprends au contact des danseurs me permet de travailler avec les autistes, et ce que je perçois du corps des autistes et de leurs mouvements est une manière d'expérimentation pour la création. »[137]

Elle dénomme plusieurs niveaux de l'expérience qui se retrouvent souvent dans ces situations. Pourquoi vouloir travailler avec des corps en souffrance ? A la rencontre d'une limite, on cherche à la dépasser ; la limite devient une façon de se révéler de ses capacités de dépassements. La limite devient instrument de création, et pour les danseurs, et pour les 'malades'. C'est l'inconnu qui appelle et oblige à trouver d'autres solutions, d'autres ressources. Ce qui amène par là, une mise en question de la danse, une mise en 'abîme', dit-elle. Sans pouvoir se reposer sur des données d'un style ou d'une technique, l'invention est inévitable.

Vient la notion des frontières, ce qui est, à mon sens, intégrée et essentielle dans tout travail 'de terrain'. Dans ses expériences avec les populations handicapées ou malades, Mathilde Monnier parle en terme de dépassement des limites, physiques ou psychiques. Les 'malades' doivent se confronter à leurs frontières internes, tout comme les intervenants se trouvent face à l'inconnu. Tout projet similaire est composé de frontières, et la création se trouve au croisement, à la recherche de la rencontre, de l'abolition de ces

[136] Mathilde Monnier, « Du mouvement au geste », dans Histoires du Corps, op. cit., p. 31
[137] Ibid.

frontières, d'outre-passer ces frontières pour établir une autre rencontre, des expériences inattendues. Les populations inhabituées à se fréquenter se retrouvent confrontées à ces données d'une manière égale, chacun et chacune à gagner dans l'échange, d'une manière égale. Dans le cas du projet de M. Monnier, les malades, les danseurs, les soignants doivent déplacer leurs réflexes habituels et trouver des points en commun, et découvrir ensemble ce que ce mélange-là peut fructifier. « Pour que chacun reste dans son discours et à sa place, » écrit un collaborateur du projet, pour que les identités restent intègres et le dialogue soit ouvert. Encore une expérience d'étonnement, de respect, qui propose une alternative aux idées de hiérarchisation des savoirs, et qui ainsi ouvre non seulement les possibilités des malades, mais ouvre aussi les yeux des danseurs, les touche aussi dans leurs corps.

C'est ainsi que les perceptions sont modifiées, par l'expérience, visuelle, aurale tactile, mais aussi dans les corps-mêmes. M. Monnier parle de changement du regard envers les 'malades', qui bénéficient du regard d'artiste pour échapper au statut de 'malade', et devenir « élève, partenaire, danseur, participant ». Je tiens à rappeler que l'artiste change aussi, n'a plus le même regard sur ce qu'il fait, ne voit plus de malade mais plutôt des partenaires. C'est une « .... aventure de vie.... une histoire d'individus », nous signale M. Monnier.

> « La danse, le mouvement est-il un moyen plus privilégié pour établir une rencontre souterraine, une rencontre silencieuse ?.... Ce que j'ai recherché se trouve sans doute dans ce qui 'origine' le mouvement, dans ce qui le décode. »[138]

Private Moments in Public Spaces, bis

J'ai rencontré l'univers carcéral en 1998 à la Maison d'Arrêt de Loos-les-Lille, où j'ai mené des ateliers de danse au Quartier Femmes. Ma vie, artistique et personnelle, n'est pas restée indemne.

Pourquoi faire ce qu'on fait ? Une pareille expérience nous oblige à nous questionner et à nous positionner. Il devient difficile de ne pas vouloir,

[138] Ibid. pp. 29, 31

clairement, une cohérence entre ses gestes artistiques et son sentiment d'engagement social ; difficile de ne pas vouloir prendre acte contre les barrières ; difficile de ne pas agir, avec ses moyens propres et sûrement modestes contre ces aperçus d'injustice.

Se questionner c'est aussi une façon de rapprocher le dedans et dehors, mettre une lumière là où on ne veut pas regarder. C'est accepter une quête artistique, dans le mouvement, sur un terrain que la société préfère garder dans l'anonymat et l'exclusion. Se confronter soi-même à une investigation corporelle de l'insolite devient un geste qui ramène une petite partie de dehors, vers le dedans, qui commence à montrer à la société leur geste d'enfermement. Aller contre son propre ordre établi est une façon de lutter contre d'autres. Il y a un éclaircissement sociale dans la recherche de soi ; si l'intimité d'une personne est inscrite dans le tissu social, une origine sociale comme l'origine du geste, alors la politique commence déjà dans l'intimité, face à soi. Un tel travail nécessite des mises en garde, contre le voyeurisme, notamment. La recherche est autant chez soi qu'ailleurs.

Pourquoi l'enfermement ? L'école, dont l'idéal tend vers l'ouverture, est néanmoins trop souvent un vecteur d'enfermement : étiquetage, classes sociales, redressement de l'ordre moral. Les barrières créés par la maladie sont évidentes. La raison d'être de la prison, c'est l'enfermement. Rien n'est plus destructeur pour l'être humain, selon Bruno Voïta (directeur adjoint des Services Pénitentiaires d'Insertion et Probation de Lyon), que l'enfermement. Or, c'est la solution choisie par la société pour s'occuper d'un grand nombre des siens. Regarder de près, les situations de détresse et misère dans lesquelles se trouvent tant de nos concitoyens, il est inconcevable que l'enfermement puisse répondre à leurs besoins. Aller à la rencontre de cet enfermement, c'est rencontrer ses propres enfermements, ses propres hésitations, c'est se positionner en tant qu'individu dans la société entière, aussi ses coins occultés. C'est mettre en lumière d'autres formes d'enfermements, les barrières de classe ou d'origine, les rôles sociaux.

Autant que l'esprit, l'enfermement brime le corps. Rien de plus terrible pour un danseur, pour un amoureux(se) de mouvement. En dehors du verrouillement dû au sédentarisme, il y a les phénomènes engendrés par la violation et la surveillance perpétuelle. C'est une surveillance qui va jusqu'à

l'intérieur des corps, ce qui rappelle les paroles de l'anthropologue Mary Douglas au début de ce texte. Le corps, en tant que symbole de la société, « .... reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale »[139]. L'anxiété à l'égard des orifices reflète « .... le souci de défendre l'unité politique et culturelle d'un groupe minoritaire »[140]. Cette violation, 'colonisation culturelle' je dirais (instauration d'un pouvoir par l'infiltration), engendre des effets désastreux pour ces concitoyens. Dépossédés de leur pudeur, désincarnés de leur seul territoire viable (à peine), morcellés dans leur image de soi, avec toutes les répercussions sur leur esprit, nous leur demandons de 'ré-intégrer' la société. Le mot 'intégration' n'a plus de sens.

M. Voïta insiste que l'insertion passe par la culture, et que cette culture vise deux buts : l'éducation, et le discernement. Transmettre un savoir, pour lui, c'est s'armer pour apprendre, pour réfléchir. Ainsi, nous acquérons la capacité de discerner : ce qu'on accepte, ce qu'on n'accepte pas, ce qui est destructeur et ce qui est au contraire constructeur. Pouvoir choisir nous met plus à l'abri des forces oppressives, nous donne la capacité de résister, de discuter. Par la culture et l'art, nous montrons qu'une personne puisse affirmer sa liberté ; par l'affirmation de son existence d'une manière créative, la personne peut mieux discerner ses espaces de liberté, et jouir de sa liberté de choisir. Ceci requiert une culture, un art d'ouverture par contre, et non pas une culture 'totalitaire', celui qui dicte le beau et le valable, qui écrase au lieu d'ouvrir le regard et l'esprit.

Comment faire en tant que danseuse ? Comme pour Mathilde Monnier, reste dans son discours, dans la danse, chercher les moyens d'ouverture, de ré-intégration corporelle. Chercher aussi à rétablir un sentiment de dignité, la sensation de maîtrise sur le mouvement et sur le corps. En ce sens, les détenus peuvent se ré-approprier un peu de subjectivité, du temps, de l'espace, et de leur corps. Comme pour le travail de Marcelle Bonjour, il faut laisser un temps d'expression, aider les détenus à retrouver un peu d'imaginaire, de plaisir, et de l'espoir.

La notion de rencontre reste aussi présente. Il s'agit d'un dialogue, d'une rencontre entre individus, un trajet ensemble. Il y a autant à apprendre des deux côtés. En tant que danseuse, chorégraphe, quelle est le défi face à cette

[139] M. Douglas, op. cit.
[140] propos récontés lors d'un entretien en juillet, 2001.

matière. Comment évoquer cet enfermement dans sa propre danse ? Comment habiter son corps et chercher dans le mouvement pour témoigner son trouble face à cet enfermement ? Comment chercher au fond du geste ?

La danse alors devient un acte de révolte, un outil de résistance et de construction sociale. Que nous parlons du corps en 'champ de bataille', les actes de déplacements et subversion dans le corps et dans la création, ou du projet, des opérations qui cassent des frontières et rapprochent des inattendus, il faut peut-être se rappeler de la mise en garde de J. M. Adolphe, en essayant de préserver la capacité de dérangement.

Une Vision Audacieuse

L'Ame du Public

En lisant quelques lignes du philosophe P.J. Proudhon sur la signification sociale de l'art, il est intéressant de noter à quel point ses principes trouvent leur écho dans les propos des artistes et penseurs contemporains que nous avons évoqués dans ces pages. Dans son article, « Proudhon et la mission de l'art », Dominique Berthet[141] donne comme idée fondamentale du philosophe celle de l'universalité du potentiel créateur. Toute personne est dotée d'une faculté esthétique, singulier à l'espèce humaine, et a la capacité de créer de l'art. Nous avons besoin d'imagination, c'est une nécessité, ce qui se développe par un travail qui rend digne. C'est à travers l'art que nous affirmons notre liberté, et nous nous distancions d'une élite et d'un pouvoir. Selon Proudhon, l'art a une signification sociale dans sa pensée, et un rôle à jouer dans son éthique sociale globale.

La notion d'universalité est une principe qui soutend les projets de 'terrain', dans les écoles, hôpitaux, prisons, que nous avons regardé. Chaque participant de ces projets est considéré comme créatif/créateur. Dans le cas de la danse, si nous voulons offrir quelques clés d'un langage chorégraphique et une conscience de corps, c'est pour inciter la personne à trouver son expressivité, trouver une danse à elle. Si l'artiste, plus expérimenté dans la matière, est mandaté pour offrir ce langage, son rôle est néanmoins déplacé ; sa création devient l'acte d'offrir, d'observer,

[141] Op. cit.

d'échanger. C'est une autre fonction de l'acte de création, poussée au plus communautaire, où de plus, les soucis de rentabilité ou la superficialité du spectaculaire décriés par Louppe, Adolphe, et d'autres, sont absents. Au sein de cet échange, comme nous l'avons vu, les frontières entre acteurs disparaissent, la hiérarchie artiste/non-artiste démantelée. Proudhon condamne le cercle fermé des connaisseurs, et caution contre une complicité avec le pouvoir.

La danse est en proie au divertissement, menacée par la dérive spectaculaire, la dictature de la beauté, le marché et l'institution qui serre de plus en plus, écrit Geneviève Vincent.[142] Ces menaces, qui opèrent au fond du geste chorégraphique, dans le corps dansant, font cause pour sa mise en garde, contre un pouvoir insolite, une complicité corporelle. Ce qui a pour résultat d'appauvrir le geste et son expression, 'la pauvreté de la pensée', dit Vincent, d'exclure les non-initiés et de flatter les initiés dans un leurre.

Merce Cunningham, lors d'un entretien, nous parle de son impression du pouvoir :

> « Le gouvernement américain ne comprend pas ce que nous faisons. Il n'y a eu que très rarement quelques signes de leur part. S'il se trouve que nous allons à l'étranger, et qu'ils peuvent se servir de nous, alors ils n'hésitent pas, mais ils ne nous y enverraient pas. Je crois que nous représentons à leurs yeux une partie de l'art américain qu'ils préféreraient ne pas voir exister. Une sorte d'anarchie... »[143]

Proudhon écarte l'idée du génie et l'inscrit dans un flux de temps et d'histoires, comme nous l'avons tenté de voir d'une manière littéraire (J. Baldwin), anthropologique (M. Mauss), ou par le 'stock mythologique' cité par H. Godard ou L. Louppe. « Le génie ne se montre pas isolé.... il a ses précédents, sa tradition, ses idées faites et lentement accumulées, ses facultés agrandies et rendues plus énergiques par la foi intense des générations ; il a son compagnonnage, ses courants d'opinion ; il ne pense pas seul, dans un égoïsme solitaire ; c'est une âme multiple, épurée et fortifiée pendant les

[142] G. Vincent, « Etats d'âme, états d'urgence », dans *Nouvelles de Danse*, op. cit., p. 33
[143] Merce Cunningham, « La danse et les pouvoirs », dans Le Danseur et la Danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, éd. Pierre Belfond, Paris, 1980, p. 190

siècles par la transmission héréditaire. »[144]

Un artiste, à travers sa pratique et son travail, est en « .... rapport direct et intime avec la conscience de son siècle.... », cite Berthet ; Catherine Diverres, chorégraphe, citée par J. M. Adolphe, fait allusion aux pulsions anonymes d'une époque. Intégralement inscrit dans la conscience de son temps, l'artiste rejoint l'éthique par l'expression d'une liberté et de l'idéal.

Car l'activité artistique est une expression de liberté, d'où né l'idéal, selon Proudhon.

> « Par la constitution de son libre arbitre, (l'artiste) s'élève au-dessus de toutes les choses visibles et intelligibles.... il domine les réalités, en signale l'imperfection inévitable, et se crée à leur place des images resplendissantes et pures, auxquelles il s'efforce de ramener ensuite les réalités dont l'usage entre dans l'économie de son existence. C'est ce que nous appelons idéaliser. Par cette faculté d'idéalisation qu'il tient de sa liberté, l'(artiste) tend incessamment à créer en lui et autour de lui .... le sublime et le beau, en un mot, l'idéal. »[145]

L'artiste doit être libre, à la recherche et à l'écoute de la vérité, la justesse du geste dont parle L. Louppe. En associant le réel et l'idéal, ce qui était la pensée essentielle du Judson Church Dance Theatre, l'artiste peut rétablir une justice imparfaite, par sa libre critique de l'existante, et proposer une vision idéaliste. L'art sert aussi à nous élever de la 'grossièreté', de la 'banalité'... de l'indignité'. Emanant de l'expression libre de l'artiste, l'art combat l'uniformité, et cherche toujours à innover, tenants chères à la danse contemporaine.

La fonction d'idéalisation, précieuse évidemment dans les lieux de l'ombre de notre société, sert autant dans une critique de la société entière. Elle s'exprime, à travers cette liberté d'expression, dans une palette infinie de possibilités « allant depuis l'idéal jusqu'au point où le type cesse d'être reconnaissable »[146]. L'élément qui échappe à la reconnaissance, à la

---

[144] Proudhon, Du Principe de l'Art et de sa Déstination Sociale, op. cit., p. 33
[145] Proudhon, De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise, tome 3, ed. Fayard, Paris, 1990, p. 1587, cité dans Berthet, op. cit., p. 37
[146] Proudhon, Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale, op. cit., p. 64, dans Berthet, op. cit., p. 37

récognition, ‘la liberté de l’échappée’, n’est-il pas autre chose, dans le cas de la danse, que l’innommable genèse du mouvement ? L’artiste, dit Proudhon, est une personne sensible à l’idéal et capable de communiquer cette sensibilité à autrui, de faire surgir un sentiment, de démontrer ‘l’âme du public’. La capacité que donne Hawkins, Godard, Louppe et autres aux danseurs d’agir dans le registre des sentiments, des perceptions, des pensées, par l’évolution du tonus musculaire, du poids, des tensions et des forces dans le corps, nous parle clairement de la même communication artistique. Si nous rappelons la description de Denby d’une attente commune du corps des spectateurs, nous y retrouvons l’âme du public.

De tels enjeux, soit la place accordée à l’art dans cette philosophie, soit l’étendue de l’expressivité du geste, font que la pensée prime sur la forme, selon Proudhon, la beauté est dans l’idée. L’art purement formel constitue de la propagande, à son avis, et l’art pour l’art la servitude, comme pour le vide de la danse purement spectaculaire qui véhicule des signes et des pensées esclaves à une vision monétaire de l’art. (Denby, néanmoins, est plus doux sur ce point : « One doesn’t, as far as I can see, make any sharp distinction between content and form in the case of pleasant events while one is enjoying them, or of people one is in love with ; one instinctively doesn’t. »)[147]

« A vrai dire, je n’y pense jamais comme quelque chose qui serait à moi, mais plutôt à nous tous, les danseurs, les musiciens, les artistes qui y travaillons ensemble. »[148] Merce Cunningham exprime ici le sentiment de Proudhon, qu’un spectacle est un évènement collectif. Pour le philosophe, ainsi que pour le chorégraphe (visible action of life), cette aventure est une expression de la collectivité, et tend vers une construction sociale plus juste : « L’art dans la société future ne sera plus l’expression de l’âme individuelle mais l’oeuvre de la collectivité, d’une communauté d’individus jouissant librement de leurs facultés créatrices. »[149]

[147] E. Denby, op. cit., p. 572 : « Autant que je puisse voir, on ne fais pas de distinction entre le contenu et la forme dans le cas des événements agréables au moment où on les apprécie, ou en ce qui concerne des gens avec qui on est en train de tomber amoureux ; instinctivement, on ne le fais pas. »
[148] M. Cunningham, « La danse et les pouvoirs », op. cit., p.188
[149] Berthet, op. cit., p. 43

Catalyser le Changement

Comme cité au début de ce texte, Sally Banes, dans Power and the Dancing Body, soulève la polémique entre la danse comme reflet d'une culture, mais aussi comme catalyseur des changements, en tant qu'élément vital de la société. Dans ce texte, elle donne plusieurs exemples de la manière dont le corps physique reflète le corps social et politique. Se reposant sur d'autres études de Mary Douglas, elle voit dans les corps lisses, contrôlés et virtuoses des années quatre-vingt des « .... métaphores d'une époque 'avide et lisse' qui contrastait radicalement avec l'effervescence et l'improvisation caractéristique des styles de danse des années soixante et du début des années soixante-dix.... »[150]. Par cette vision, la culture, la vie quotidienne, et le gouvernement opèrent des forces sur le corps, du haut en bas. Elle cite ensuite Cynthia Novack, qui insiste sur le fait que non seulement nous 'participons et renforçons la culture.... aussi, nous la créons'. Banes continue son exposé surtout à travers l'histoire, en évoquant les négociations politiques qui se jouaient à l'intérieur des danses de court chez Catherine de Médicis, ou l'instruction de moeurs illustrée par *Sleeping Beauty*, destinée aux courtisans de l'époque. Par le prisme que je tente d'appliquer à la danse dans ces lignes, la lecture de Banes reste à l'extérieur. Ses exemples concerne l'organisation de la danse, la mise en scène, la dramaturgie. Elle ne touche pas encore au geste lui-même.

Par les mêmes paroles de Laurence Louppe, elle regarde le corps comme un champ de bataille, mais d'une manière totalement différente. Banes parle des luttes qui ont traversées le corps, l'avortement par exemple, ou des pressions sociales de modes, les phénomènes d'auto-transformation, les tyrannies culturelles qui pèsent surtout chez les femmes, avec le message d'insuffisance qu'elles portent. Indicatif du lien étroit entre les représentations corporelles et les forces sociales, nous ne sommes pas encore à l'éclaircissement du politique dans le geste.

La question reste si les corps dansants peuvent participer à des fractures et changements, perturber l'ordre social. Hubert Godard rappelle que « .... les danseurs.... partagent l'expérience sociale commune au groupe auquel ils appartiennent », et que « .... les mythologies du corps circulant dans un groupe social s'inscrivent ainsi dans le système postural et, réciproquement,

[150] Banes, « Power and the dancing body », dans Danse et Utopie, op. cit., p. 28

l'attitude corporelle des individus se fait le médium de cette mythologie. »[151] Hawkins, qui favorise une perception consciente, Louppe qui insiste sur les forces de vie rendues visibles, J.M. Adolphe et Proudhon qui déclare le geste ou l'art, l'expression de la liberté sont tous partisans des qualités profonde du geste. Godard propose que les transformations sociales ou artistiques ne sont pas linéaires : « .... On observe plutôt des périodes d'accumulation de tensions esthétiques, qui peuvent ne trouver que beaucoup plus tard une expression artistique, de même qu'une explosion sociale est le fruit d'accumulations de tensions qui atteignent un jour un seuil qui force leur expression. »[152] Pour lui, la danse alterne entre l'expression et le questionnement de l'expérience sociale.

Par des ruptures, au sein des techniques et des mouvements chorégraphiques, par le désorganisation et les dérangements de nos perceptions, par des déplacements dans nos sensibilités kinesthésique, la danse fait son travail subversif. Elle bouleverse des idées acquises sans questionnement, et offre une
proposition gestuelle alternatif aux idéologies économiques, sociales et politiques en vigueur. « C'est dans le geste que s'organise le sens. »[153]

Sans éliminer le militantisme comme force de résistance, L. Louppe maintient que « .... la poétique veut qu'on passe outre, qu'on donne aux valeurs la possibilité de faire art, c'est-à-dire de générer des valeurs inconnues.... elle ne propose pas de normes.... mais elle questionne indéfiniment le champ du possible. »[154] Elle trouve une part d'utopie dans la poétique, une part d'avenir.

Louppe regarde l'histoire de la danse non comme un stockage de biens, mais plutôt comme un héritage de tolérances, entre courants, des familles qui coexistent, sans occulter les uns et les autres. C'est une communauté de création, de recherche, de construction. Je rajoute que les artistes, connaissant de près la lutte pour leur simple survie, et leur droit de créer, sont habitués à cet élément d'existence. La communauté des danseurs a forgé des tolérances envers des nationalités, des tendances sexuelles, et les origines 'raciales'. Il y a de plus une place privilégiée réservée aux femmes

[151] H. Godard, op. cit., p. 226
[152] Ibid.
[153] Ibid., p. 229
[154] Louppe, Poétique de la Danse, op. cit., p. 33

qui, dans sa sphère d'activité, ont le droit de briller, d'être motrices et non pas moteurs d'innovations, et ce, à travers l'histoire de la danse.

James Baldwin à suggérer à ces compatriotes de rebondir sur les tensions créées par son histoire et la situation sociale, de s'en servir pour inventer des solutions au racisme, de faire une force de ces faiblesses (reste à faire le bilan...). De cette manière, et peut-être avec plus de succès, la communauté de la danse, un univers sans frontières et construit sur la tolérance, oeuvre pour des valeurs d'ouverture, utopistes.

H. Godard remarque les vastes travaux sur tous qui tournent autour de la danse, mais peu de recherches sur le danseur et la profondeur de son travail. Il questionne : « ....ce voile donnerait-il à découvrir que la 'res-publica' entraîne nécessairement dans son sillage une certaine contrainte de la 'res-corporea'. Le danseur serait alors un héraut, témoin des mouvements de la culture qui repose peut-être avant tout au plus profond de la genèse du geste. »[155]

[155] Godard, op. cit., p. 229

Conclusion

« Une danse d'exil intérieur, une danse de la résistance, ne pas s'arrêter sur le seuil, investir l'interdit, avancer sur un terrain miné mais progresser. »[156]

Nous voici à la fin d'un certain nombre de pages sur un morceau d'existence qui nous échappe, qui fuit le regard et toute contrainte, qui élude la définition, qui demeure sauvage et insaisissable, mais qui ne cesse de nous toucher.

Le défi reste intact afin d'y associer des paroles.

Si j'ai cherché à illustrer l'ouverture et la tolérance qui naissent dans le mouvement, ce n'est pas par ignorance des dérives possibles, la manipulation des gestes ou l'abus de leur résonance dans la pensée. Un tel travail ne fait qu'ouvrir des portes de réflexion, alors il me semble dommage de s'attarder sur les forces qui s'opposent à la vie. Nos perceptions plus conscientes, peut-être discernerons-nous plus sensiblement entre les choix qui se présentent, peut-être préserverons-nous des influences indésirables.

L'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse)….

Les danseurs et danseuses découvrent d'une manière singulière à travers leur vie qui interroge, ausculte, sculpte le mouvement, certains réalités de la condition humaine, qui se ressent autant dans le corps que par l'intellect.

Comment être un 'acteur culturel' dans la danse, sans être émerveillé par les interprètes, les créateurs et créatrices, les artisans ? Tout ceux qui travaillent dans la danse n'auront pas la même passion, le même émoi que les artistes, mais au moins leurs appréciations seront informées et sensibles. Puisqu'il s'agit d'un art de l'être humain, puisé dans le corps et son vécu, comment être à ses côtés sans le plus haut respect ? Comment faire sans un regard pour l'être dans sa société, celle d'aujourd'hui, elle celle que nous souhaitons construire ? Danser, les yeux ouverts.

---

[156] G. Vincent, op. cit., p. 34

Nous avons commencé ce voyage avec un oeil sur les différences et les traces qu'elles laissent dans nos vies individuelles et collectives. Sur nos déambulations culturelles, Edwin Denby se régalait à décrire, autant que sur l' attente commune précédant un spectacle. Dancing is walking, pour un Merce Cunningham. Le corps 'végétal' des Kanakes ou le corps assiégé comme métaphore pour la politique ne sont que deux exemples de l'étendue des représentations du corps humain et leurs empreintes dans nos esprits. Nancy Huston écrit des paroles d'exil qui me dévoilent et m'interrogent encore plus sur le difficile chemin de reconversion des danseurs. Nos mouvements, trouvant leur source dans nos 'stocks mythologiques', dans les sons, couleurs et odeurs de nos enfances, nous rattachent à ces sources lointaines, donnent sens à l'exil et rendent si douloureux leur abandon.

Qui dit différences implique frontières, que nous avons tenté d'aborder sous plusieurs angles : les frontières du corps, décrit par Mary Douglas ; l'illusion de frontière entre ceux qui 'ont' un savoir et ce qui 'ne l'ont' pas, danseur et non-danseur, artiste et non-artiste ; les frontières entre ceux qui sont 'malades' et ceux qui sont 'normaux' ; les frontières entre dedans et dehors, ouverture et enfermement, qui sont loin d'être délimitées par les murs. Il semble exister une barrière, aussi fictive, entre la poésie et la science, penseurs de tête et penseurs de corps. Dans la sphère kinesthésique, ces barrières se fondent, s'effondrent, créant des zones d'entre-deux, moins attachés aux définitions, aux cloisonnements, aux normes.

Quand on ne sait pas, quand on ne saisit pas, il y a toujours la rubrique proposée par M. Mauss : 'Divers'. Zone d'inconnu, zone d'écoute, zone de découverte. C'est là où nous cessons le blocage d'enfermement et le dialogue peut avoir lieu. C'est là où se transpose des sensibilités d'un univers à un autre. C'est là, la tension fertile entre équilibre et déséquilibre. C'est là où il y a créativité, où on ne sait pas.

Au contraire des années 'lisses', la danse contemporaine en 'vitrine de l'Etat' des années quatre-vingt, de nos jours il semblent y avoir un retour aux sensibilités plus intimes et plus engagées, d'un point de vue social. Aux artistes (pourtant bien lotis en France), qui se plaignent souvent d'un soutient insuffisant de l'Etat, je propose une autre lecture. Comme tout membre de la société, ils et elles ont le droit à une vie digne. Par contre, s'il y a une distance avec l'Etat, c'est aussi un moment de liberté et de créativité.

Si le soutient de l'Etat est au ralenti et l'institutionnalisation saturée, c'est un moment propice à la création, qu'il ne faut pas ignorer. Si, comme insiste J. M. Adolphe, l'Etat ne peut tolérer ce qui lui échappe, la liberté primordiale de la danse qui lui échappe, c'est aussi une cause pour cultiver et jouir de son autonomie.

C'est dans les mécaniques de la danse contemporaine, dans ses styles et ses techniques, que se forgent ses principes. A partir de la technique, se forment le corps, le matériel, et l'organisation du matériel chorégraphique ; c'est en façonnant le corps que la danse agit sur la conscience et la perception, et transmet ses principes au spectateur. Des éléments subversifs se trouvent déjà dans les techniques qui démocratisent l'approche corporelle, ou dans une recherche chorégraphique qui démolit son propre ordre établi pour toujours s'interroger. L'expérience scénique, basée sur l'autonomie entre les éléments artistiques et une communauté de création, va à l'encontre d'une construction sociale hiérarchisée. L'ouverture laissée au regard du spectateur n'a rien à voir avec une dictature d'interprétation ou une logique de rentabilité, où le souhait serait de plaire à tout prix. L'espace de la danse contemporaine, dans ses fondements, est un espace qui prospère avec le changement, qui ne cherche pas à exercer un pouvoir sur ses expressions.

Cet 'espace irréductible de liberté', d'insoupçonné, de subversion tient sa force là où on ne l'attend pas. Son expression poétique et politique se situe dans cet instant de paix d'avant le mouvement, dans les forces rendues visibles, dans les tensions de poids et de perception, et se nourrit dans les courants héréditaires, dans l'âme multiple de son histoire. La politique d'une danse est alors infiniment plus profonde dans l'investigation du geste, que dans l'annoncé de son sujet.

(Une parenthèse : Si nous acceptons cette lecture, si nous accordons une genèse politique à l'intérieur des mouvements avant même qu'ils soient organisés en chorégraphie, avec un titre et un paquet publicitaire, comment ne peut-on pas se demander si les fins justifient les moyens ? Nous avons tous, discrètement, à notre connaissance, des exemples de situations de dérive. Nous sommes au courant du mépris et de la dénigration des fois infligés sur les danseurs et danseuses, souvent au nom des 'chef d'oeuvres', au services des 'maîtres'. Et ces oeuvres peuvent être bouleversantes, brillantes. Mais, consciente des sources du mouvement, des implications et

de la profondeur de son expression, est-il admissible d'accorder le mot 'génie' quand les corps et esprits sont brimés, et quelle est le message transmis au public ?)

Qu'est-ce qu'on fait avec cette liberté ?

Qu'est-ce qu'on fait avec un langage intime et public ? Qu'est-ce qu'on fait avec cet univers ouvert, sans frontières et capable de les franchir ?

Il y a maintes façons d'oeuvrer dans la société et les uns n'occultent pas les autres. Il est possible d'associer ses gestes artistiques à des aspirations sociales, d'imaginer la société où nous voulons vivre, et y aller, avec son langage artistique. Si nous pouvons percevoir à travers ces lignes la profondeur et la puissance du mouvement dansé, son expression sans artifice, qui échappe à notre volonté, il semble être recevable d'accorder sa capacité non seulement d'illustrer les changements mais aussi à catalyser le changement. Enfin, par sa singularité d'expression, cette force est à respecter, sans abuser, à écouter sans vouloir maîtriser. Etre consciente du pouvoir du geste n'est pas dans l'intérêt de dominer ou contrôler, ce qui, de toute façon déraille le geste de sa justesse (Cunningham rappelait que si on essaie par la volonté de dire quelque chose dans la danse, on se trouverait à côté de l'essentiel).

Il s'agit, de mon point de vue, d'être simplement consciente. D'être consciente de la profondeur du geste, du mouvement dansé et du monde qui l'entoure. Puis laisser faire.

Post-Scriptum

En dernier lieu, je souhaite rajouter ces quelques mots.

Il se peut que, au fil de ces pages, j'ai dévié d'un langage mémoirial.
Je ne saurais faire autrement.
Comme disait mon compatriote au début,
c'est la différence qui nous rassemble.

...la politique est le métier des choses inachevées ou l'art de choisir entre divers inconvénients...
Antonio Lobo Antunes

Priscilla Newell
Septembre 2001

« .... After a while, okay, you've worked twenty years or twenty-five years. Okay, so you've got this many grants, you've got this long a résumé, you have these people that hate you, you have these people that love you, you've done this piece, that piece, that piece, this piece, that piece.... and then you go to your grave. And what do you think you have--a piece of paper that tells you all the pieces you've done ? So what ? The only reason for doing it is that you might have the joy of discovery on a day-to-day level. The only reason for doing it is really that you love doing it.... What it gets down to is : how do you want to spend your time on Earth ? »

Meredith Monk[157]

[157] entretien ave Stephanie Skure dans *Heresies ; A Feminist Publication on Art and Politics*, no. 17, 1984

Annexes

Etre Acteur

Dans le meilleur sens,
devenir un autre
si bien qu'il ne reste plus de trace
de ce que nous croyons être le moi.
Je suis qui on veut.
Ce n'est plus du geste
mais l'écorce du geste
plus du mouvement
mais l'âme du mouvement.
Regarder la terre avec l'oeil gauche
le ciel avec le droit.
Aimez par-dessus tout les contraires.
Ce qui nous fait semblables
est aussi ce qui nous fait différents.
Passer de l'Homme à l'Amuseur puis au Tricheur
est une bourrade vers le profond,
l'insondable abîme
dans lequel vous plonger le regard si bien qu'il finira
par plonger le sien en vous.
Nous sommes notre propre conscience
et c'est le dieu en nous
qui lutte pour être à l'intérieur de chacun
afin d'être nous-mêmes.
Lorsque vous voyez, tracée à la craie la forme
de l'homme assassiné, sur le trottoir
jetez vous dessus et ressentez
la chaleur d'une crise dure comme pierre.
Ceci est le poème liquide,
l'index suivi autour à la fois
du cou et du soleil :
être et être et être
comme un ruisseau vire brutalement
par la grâce du volume, de la masse de l'eau,
de la vitesse en fonction de la dénivellation,
et même le profil de la pierre
changeant de jour en jour.
Et alors, quand vous réveillez la nuit,
la liberté du cauchemar
devenue rêve vous poursuit
jusque dans le matin,et il n'y a aucune
peau sur terre que vous ne puissiez pénétrer,
ni bête ni plante,
ni homme ni femme
que vous ne puissiez traverser comme un flot, ni devenir.

Jim Harrison

Traductions : Edwin Denby
Introduction

Page 8 :
« Quelqu'un qui ne support pas la contemplation du comportement humain en dehors d'un point de vue rationaliste ne devrait pas essayer de 'comprendre' l'excitation enivrante du ballet ; ses plus belles images de notre destin ne sont pas plus faciles à regarder que celles même de la poésie, bien qu'elles ne sont point moins belles. »

« Les Italiens dans la rue.... ont à la fois un sens extraordinaire de l'espace qu'ils occupent réellement, tout en remplissant cet espace d'une manière harmonieuse, au repos ou en mouvement. Les Américains occupent un espace beaucoup plus grand que nécessaire par leurs propres corps.... pour suivre l'harmonie de leur mouvement ou de leur prélassement, il faut tenir en compte une aire beaucoup plus large qu'ils occupent réellement. Ceci agace les Européens ; leur instinct de modestie est perturbé. Mais il y a dedans une beauté propre, que certains arrivent à apprécier. Il y a, on peut dire, un charme intellectuel ; c'est dû à une référence à un espace imaginaire, un volume imaginaire, et non pas réel ou visible. Les Européens ressentent le volume intellectuel, mais ils manquent à voir qu'il est rempli de concepts intellectuels--alors ils présument que l'Américain qu'ils voient, se prélassant et en train de prendre trop de place a lui, plus que dont il en besoin, est une sorte de conquérant, une sorte d'anti-intellectuel, ou simplement un matériel de pouvoir occupant. En Italie, j'ai observé des marins, des soldats et des touristes américains, tous avec le même instinct expansif dans leurs mouvements et leur repos ; ils ressemblent à des gens d'une autre planète que les Italiens, eux avec leurs mouvements contenus et traditionnellement centrés. Pour moi, ces Américains avaient l'air assez inconfortable, et embarrassés, ils auraient voulu être plus petits, s'ils savaient comment faire. Ici à New York, où tout le monde attend à ce qu'ils sont comme ils sont, les Américains ont l'air naturels et modeste malgré leur expansivité de mouvement. Il y a assez de place. Pas parce qu'il y en a vraiment--il n'y a pas à New York--mais parce que les gens ont l'habitude, ils aiment que les gens bougent de cette manière. Les Européens qui arrivent ici ont l'air circonspects et serré, pour nous. Les marins étrangers à Times Square ont l'air complètement submergés par les énormes masses imaginaires qui déferlent par dessus et autour d'eux. »

page 9
« Les danseurs qui grandissent dans une ville bougent naturellement de la même façon que les gens qui bougent autour d'eux depuis toute leur vie.... le classicisme est une façon de bouger si nue et élargie, que tout résidu autre que le pas qui y réside, même minime et inconscient--le résidu d'habitude ou caractère--se dévoile. Et dès fois, il y a de la beauté. Un danseur ne peut produire une telle intention de couleur inconsciente ; elle est belle seulement quand elle est plus profonde que l'intention.... Une faible réminiscence d'un geste, vu avec émerveillement lors de son enfance, et depuis longtemps oubliée, le sous-entendu caractéristique d'une ville perçu dans le mouvement d'une personne qu'on a aimée et oubliée, resurgissent dès fois dans le mouvement innocent d'un danseur, et rend l'intensité encore plus irrésistible.... «

DOUGLAS DUNN

Talking is talking
Dancing is dancing

Talking is talking and not talking
Dancing is dancing and not dancing

Not talking is not talking and not not talking
Not dancing is not dancing and not not dancing

Talking is not dancing
Dancing is not talking

Not talking is not not dancing
Not dancing is not not talking

Not talking is not dancing
Not dancing is not talking

Talking is dancing
Dancing is talking

Dancing is talking
Talking is dancing

Dancing is talking and not talking
Talking is dancing and not dancing

Not dancing is not talking and not not talking
Not talking is not dancing and not not dancing

Dancing is not dancing
Talking is not talking

Not dancing is not not dancing
Not talking is not not talking

Not dancing is not dancing
Not talking is not talking

Dancing is dancing
Talking is talking

BIBLIOGRAPHIE

Adolphe, J. M.
« Une Fragilité qui résiste », dans *Nouvelles de Danse*, n° 30, Hiver 1997

Baldwin, James,
Notes of a Native Son, Beacon Press, Boston, 1955 :
« A Question of Identity », « Stranger in the Village »

Banes, Sally
Judson Dance Theater : 1962-1966, Bennington College, Vermont, 1981
Terpsichore in Sneakers, Houghton Mifflin, Boston, 1980
« Power and the Dancing Body », dans Danse et Utopie, Paris VIII, l'Harmattan, Paris, 1999
Writing Dancing in the Age of Post-Modernism, Wesleyan University Press, Connecticut, 1994

Bernard, Michel
Le Corps, éd Universitaires, Paris, 1976

Berthet, Dominique
« Proudhon et la mission de l'art », dans dir. J. M. Lachaud., Art, Culture et Politique, PUF, Paris, 1999

Bonjour, Marcelle
« Expérience et Transmission », colloque, *Les Pascalines*, Clermont-Ferrand, 1998
« Danse à l'Ecole », stage mené à Montpélier, 1998
« La danse des enfants à l'école », *Marsyas*, n. 18, Paris, juin 1991

Brown,Trisha
l'Atelier du Chorégraphe, préface de Jean-Marc Adolphe, éd Bougé, Paris, 1987

Cunningham, Merce
« The Function of a technique for danse », (archives personnelles)
Vaughan, David, Merce Cunningham 50 Years, Aperture, Paris, 1997
« La Danse et les pouvoirs », dans Le Danseur et la Danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, éd. Pierre Belfond, 1980

Danspace Project, Twenty-Five Years, Danspace Project, New York, 1999

Denby, Edwin
Dance Writings, Knopf, New York, 1986
Dancers, Buildings and People in the Street, Curtis Books, New York, 1965

Dobbels, Daniel

texte de préparation pour le colloque « Danse et Politique », Collège du Mas, à venir

Douglas, Mary

De la Souillure, *Essaie sur la notion de pollution et de tabou*, trad. A. Guérin, Maspéro, 1971

Dowd, Irene

Taking Root to Fly, Contact Collaborations, Inc., New York, 1981

Foster, Susan Leigh

« Dancing Bodies », dans Meaning in Motion : new cultural studies of dance, éd. Jane C. Desmond, Duke University Press, Durham/London, 1997

Godard, Hubert

« Le Geste et sa perception », dans M. Michel et I. Ginot, La Danse au XXe siècle**,** Bordas, 1995

Hall, E. T.

The Hidden Dimension, Doubleday, New York, 1966

Hawkins, Erick

The Body is a Clear Place, Dance Horizons, Princeton, New Jersey, 1992

Huston, Nancy

Nord Perdu, Actes Sud, Arles, 1999

Le Breton, David, dir.

Histoires du Corps, Cité de la Musique, Paris, 1998
Anthropologie du Corps et Modernité, PUF, Paris, 1990

Louppe, Laurence

Poétique de la Danse Contemporaine, Contredanse, Paris, 1997
« Qu'est-ce qui est politique en danse ? » dans *Nouvelles de Danse*, n°30, Hiver 1997
« L'Utopie du corps indéterminé » dans Aslan, O. Le Corps en Jeu, éd. CNRS, Paris, 2000
« Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de Danse*, n°23, Printemps, 1995

Mauss, Marcel

Sociologie et Anthropologie, PUF, Paris, 1950

Monnier, Mathilde

« Du mouvement au geste » dans Le Breton, Histoires du Corps, ci-dessus

Novack, Cynthia

Sharing the Dance : Contact Improvisation and American Culture, University of Wisconsin Press, Madison, 1990

Paxton, Steve

« Being Lost », dans *Nouvelles de Danse*, n°22, Hiver 1995

« Lettre à Trisha », archives des Artscèniques, Paris

« Improvisation is.... », *Contact Quarterly,* vol. XII, n° 2, Spring-Summer 1987

Proudhon, P. J.

« Du Principe de l'art et de sa destination sociale », éd. Slatkin, Genève/Paris, 1982

« De la justice dans la révolution et dans l'église », tome 3, éd. Fayard, Paris, 1990, cité dans Berthet, Dominique, ci-dessus

Vincent, Geneviève

« Etats d'âme, états d'urgence », dans *Nouvelles de Danse*, n° 30, Hiver 1997

Welzer-Lang, Daniel, Mathieu, Lilian, Faure, Michaël

Sexualités et Violences en Prison, Observatoire International de Prisons, Aléas, 1996

Résumé

La Politique du Geste
ou la genèse politique dans le geste chorégraphique

Priscilla Newell
Mémoire de DESS
Développement culturel
et direction de projet
Directeur de mémoire,
Denis Cerclet

ARSEC/Lyon II
2000/2001

À partir d'un vécu et d'un ressenti en tant que danseuse contemporaine, la perception d'une expatriée sensible aux questions des différences entre cultures et les regards sur le monde qui y sont liées, et une existence en tant que femme engagée, je souhaite poursuivre au fil de ce mémoire une reconnaissance de la profondeur du geste chorégraphique, une quête vers l'élément éminemment politique de ce geste, ainsi que sa capacité d'être catalyseur d'un changement social.

Les questions des différences, des mécaniques de la danse contemporaine, et de la genèse politique dans le geste chorégraphique sont alors traitées de plusieurs points de vues : les écrits critiques sur danse, un survol de certaines techniques d'apprentissage de la danse, le travail de quelques chorégraphes et leurs styles, des analyses du mouvement, ainsi que des apports littéraires, anthropologiques, philosophiques et politiques.

Si le mouvement est si profondément ancré dans nos cultures, nos différences et nos éthiques sociales, et d'une manière involontaire, s'il est né dans notre relation gravitaire et de nos histoires humaines, il semble inévitable qu'il porte en lui une capacité de catalyser le changement, qu'il représente une force puissante de construction sociale, et ceci autant d'un point de vue conceptuel mais aussi dans son élaboration concrète.

L'hypothèse dans ce travail repose sur l'idée que la politique demeure dans l'esthétique.