

QU'EST-CE QUI EST POLITIQUE EN DANSE?

par Laurence Louppe



Châteauevallon, l'amphithéâtre. Photo: Elian Bachini

"Le corps du danseur est un champ de bataille" (Sally Banes)

Dans une communication qui fit date, lors du colloque sur l'Histoire de la Danse de Riverside (Californie, 1992), Sally Banes s'élevait contre la vision causaliste, ou, si l'on veut, réactive du corps dansant comme simple "reflet" ou même comme véhicule du sens idéologique d'une époque. La célèbre historienne du courant chorégraphique dit "post-moderne" soutenait à l'inverse, dans "Power and the Dancing Body" (1) une vision du corps dansant comme opérateur de fractures et de changements, de disruption dans l'ordre social ainsi que dans les modes de représentation. Sa démonstration était étayée, comme on peut le penser, sur un corpus de références aussi érudites que pertinentes, ainsi l'influence de la plastique d'Isadora Duncan sur les pratiques athlétiques en Union Soviétique, en-

core percevables sous l'ère stalinienne, alors que les utopies de Lunatcharsky et l'enseignement des Vurthemas étaient depuis longtemps remisés dans les placards de l'histoire, avec toutes les illusions collectivistes. Mais le corps, lui, se souvient. En gardant en soi les marquages des avancées (si invisibles parfois qu'elles peuvent échapper au contrôle de l'idéologie), le corps persiste (2).

En fait, le texte de Sally Banes cherche à cerner ce qui, émanant de la danse comme pratique et comme visibilité, "non seulement reproduit, mais en réalité, produit des conduites sociales en dehors du champ de la danse elle-même". Nous ne la suivrons pas ici dans cette direction. Notre propos consiste plutôt à observer, dans le corps dansant et dans sa pratique, où se situent les processus de politisation. Si le corps du danseur est "un champ de bataille", c'est avant tout parce qu'à l'intérieur de son mouvement même, des courants de pensée, des idéologies, des rapports de force s'affrontent, et n'ont cessé de le faire pendant toute l'histoire de ce siècle. En ceci, on peut suivre l'analyse exemplaire d'une Eugenia Casini-Ropa dans "La danza e l'agit-prop" (3), un des rares livres où l'histoire de la danse fait l'objet d'une réelle démarche à la fois d'éclaircissement et d'étude de la matière corporelle. A chaque nouvelle étape d'un "déplacement" dans les structures du corps et du mouvement, quelque chose est gagné sur l'histoire et surtout sur le destin. Encore faut-il que ce long travail du corps soit identifié et rendu lisible pour faire trait dans l'histoire. Or rien n'est plus difficile, car, comme le signale Michel Foucault, l'oppression porte toujours sur les "forces" et non sur les "signes" (4). Les forces opérantes, en particulier dans les modes de production, sont invisibles et n'en sont que plus aisément, à l'écart de toute représentation ou approche discursive révélatrice, prises au piège de l'injustice et de la violence. *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. Qu'il s'agisse d'une esthétique de l'intensification, ou au contraire, dans le "release", d'une façon d'en désamorcer l'activité (5). Dans le même temps qu'elle s'employait à dégager cet invisible de l'histoire, ce moteur essentiel des imaginaires occultés (à travers la vision labanienne du transfert de poids comme agent premier de l'élaboration des cultures), la danse contemporaine construisait un corps susceptible de changer l'ordre des choses à partir de la conscience des forces. C'est Dalcroze (encore lui, décidément on doit beaucoup à cet homme) qui voit dans le corps "musicalisé" (et donc totalement sensible à son propre jeu de tensions, à

l'écoute des rythmes tensionnels de sa propre matière) le renouveau d'une conscience en rapport avec un ordre social plus juste, une mutation des rapports humains à travers le partage poétique des "forces" qui deviennent pour la première fois facteurs de pensée (6). D'ailleurs, aujourd'hui, dans un contexte où l'idéologie spectaculaire et l'exploitation promotionnelle du produit chorégraphique ont atteint des sommets (on en voit heureusement ça et là poindre la remise en question), on a assisté à un recouvrement des "forces" par les "signes" dans un système qui, sur le plan de l'oppression et de l'exploitation des corps dansants (comme forces susceptibles de produire ces signes directement exploitables), renvoie aux situations d'emprises sur les modes de production corporels décrits par Foucault dans "Surveiller et Punir". Il est donc temps de rendre aux "forces" leur lieu d'expression, leur valeur en tant que "travail du corps" dont nous attendons qu'il se manifeste avec intensité, au-delà et à travers l'emballage spectaculaire de la danse qui rend le corps inoffensif, c'est-à-dire lisse, purement mimétique des forces devenues trop inquiétantes pour être directement confrontées au corps du spectateur. Lequel risquerait d'être arraché au statut de consommateur culturel qui lui incombe, et dont les prescriptions constituent le premier de ses devoirs. En effet, la perception et le partage des forces renvoie à tout à fait autre chose que la consommation des signes. Il renvoie entre autres à la valeur d'usage qui prévaudrait sur la valeur d'échange (7). Le danseur, par l'expansion quasi tactile de sa kinésphère, peut toucher le corps de l'autre, le transformer, travailler avec. Aveuglé beaucoup plus qu'éclairé (comme le signalait l'équipe du colloque "Engagement") par un ensemble de décodages tout prêts, qui lui livrent un univers de signes à interpréter et à évaluer sur place, le spectateur est tenu souvent à l'écart de cette expérience des partages gravitaires qui cherchent à jouer en son corps. Et qui pourraient bien, petit à petit, ruiner son adhésion à la vision libérale, consumériste et échangiste de la mondialisation actuelle. Et causerait un dommage considérable aux représentations idéologiques fondées sur la primauté économique et rentable d'un corps qui serait absence de corps dans les signes.

C'est là que se situe cette polémologie dont le corps du danseur est le champ. Et quand lui-même, à travers ses actions (qu'elles soient artistiques ou militantes au sein de projets collectifs) entreprend de s'affronter à la machine idéologique, il doit le faire en connaissance de corps, sans quoi il risque de n'apporter sur la scène de ses actes (y compris et d'abord sur la scène chorégraphique) qu'une charge d'impensé qui peut dévier tout son propos vers la régression, et l'inféoder à un système de représentation dont il n'est plus que le corps fantôme, quel que soit le propos

militant affiché par un projet. Si nous pouvons aujourd'hui évoquer les grands moments où la danse a véritablement perturbé et déplacé quelque chose d'un ordre établi dans les corps, on peut voir quel "travail" important a été fourni dans le corps lui-même pour déceler et desceller les ligatures, les verrous, les entraves. Sans tout le travail de Bartenieff sur les valeurs de mobilisation du transfert de poids et de son appel d'espace (spatial intent), de Hawkins sur la "kinetic awareness" et la transformation des états sensoriels en états de savoir et de conscience, des disciples américains d'Elsa Gindler, comme l'a été une Elaine Summers, jamais les danseurs de la Judson Church puis du Grand Union ne seraient entrés dans des processus de contestation qui n'étaient forts que parce qu'ils prenaient naissance dans une expérience de corps, de libération ou d'apaisement tensionnel, à partir de quoi pouvait s'élaborer le "democratic body".

Sur un plan tout à fait autre, on peut constater les processus décrits par Foucault encore à l'oeuvre, c'est-à-dire l'oppression qui joue sur les forces, et finit par faire signe en tant qu'oppression. Ainsi, la violence dans le traitement consumériste de la danse contemporaine au cours des années 80 peut être à l'origine des "moulages" qui ont pesé sur le corps français: stratification du dos, comme pour mieux construire la coquille concave qui permet de protéger le monde intérieur, contrôle excessif du lâcher de poids qui se fait trop souvent en flux "tenu", effacement des impulsions dans la production du geste, etc. Autant de processus (ou de symptômes?) qui relèvent moins de la régression (encore que celle-ci soit signalée par la psychanalyse comme une économie de survie indispensable dans la détresse) que d'une conduite de sauvegarde poétique par rapport aux pressions du moment, et de 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.

Aujourd'hui, il s'agit de ne plus se laisser aveugler par des partis pris purement discursifs qui ne toucheraient pas cette part du corps, où demeure encore la valeur d'usage et la conscience des forces. Situation d'autant plus périlleuse à tenir que le statut du danseur est menacé dans sa survie économique, et surtout dans sa reconnaissance par la collectivité culturelle et sociale, qui a accueilli avec enthousiasme cet art inattendu, comme ressource d'invention et de renouvellement du spectacle. Mais qui n'a pas encore compris quel prix dans le travail du corps, dans la recherche incessante, est à payer pour maintenir vivant le projet de la danse contemporaine. Ni quel enjeu essentiel est porté par le corps dansant dans l'histoire. Ni quelles difficultés matérielles représente la nécessité

d'une "pratique" qui lie ce corps à un retour permanent vers ses propres ressources. Là où précisément le sens pourrait être recouvert, dès lors que des représentations de surface stéréotypées connues, repérées, sont exploitées et reconduites sans cesse. D'où la nécessité impérieuse, sauf à perdre la valeur d'usage des forces, de ces pratiques, cours, stages, rencontres et ateliers, analyses du mouvement et réflexion, dont le danseur a besoin pour demeurer dans la dynamique d'un corps en devenir.

Je parle ici surtout des danseurs, non des chorégraphes en titre (encore que tout danseur contemporain soit producteur d'un matériau chorégraphique irremplaçable émanant de sa propre dynamosphère et de sa sensibilité corporelle aux racines mêmes de l'acte chorégraphique). Car dans les méandres d'une relation hiérarchique encore obscure et mal identifiée, il est très difficile parfois de distinguer à quel niveau commence l'exploitation d'un corps (c'est-à-dire au fond sa mise en "signes", du moins en représentation). La différenciation des tâches chorégraphe/danseur, est de plus en plus difficile à concevoir, surtout du fait que c'est le dernier qui produit souvent l'essentiel du matériau. Et que sa présence avérée dans les stages et lieux d'investigation l'oriente vers une recherche réelle, dont le chorégraphe, la plupart du temps, se croit dispensé. Mais la remarque doit être dépassée, ne serait-ce que pour éviter un manichéisme réducteur. Il est des chorégraphes, et non des moindres, qu'on voit prendre des stages, assister à des conférences ou des débats avec les danseurs, ce qui modifie, par ailleurs, profondément les ressorts de leurs actes créatifs. En dehors de ces considérations, c'est encore la "force" qui est utilisée à des fins d'organisation structurelles, la force qui donne le "signe". A l'intérieur de la danse même, on trouve de ces survivances archaïques, comme si le système général des productions de biens avait pénétré l'espace du studio. Ce qui tendrait à 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 du travail sur la circulation d'un objet culturellement négociable.

(1) Sally Banes, "Power and the dancing body", texte repris in "Writing Dancing in the Age of Post-Modernism", Wesleyan Univ. Press, 1994.

(2) Cf. également Elizabeth Souritz, "Soviet Choreographers in the 1920's", trad. Sally Banes, Duke Univ. Press, 1990.

(3) Eugenia Casini-Ropa, "La danza e l'agit-prop", Bologne, ed "Il Mulino", 1980.

(4) Michel Foucault, "Surveiller et Punir" (voir surtout ch. 6, "Les corps dociles"), Gallimard, 1976.

(5) Cf. les analyses de Claire-Lise Dutoit-Carlier in "Emile Jaques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique", ouvrage collectif, Neufchatel, éd. de la Baconnière, 1975.

(6) L'anthropologue bien connue, Mary Douglas, qui s'est intéressée à la danse, a lu dans le traitement du régime des tensions (durcissement dans les corps, aussi bien dans les danses sociales que dans les danses de spectacle), l'idéologie à l'oeuvre dans les corps au début de la fièvre ploutocratique des années 80 (citée in Sally Banes, op.cit.). Voir aussi l'approche politique des tonicités par Hubert Godard in "Le déséquilibre fondateur", Art Press, N° spécial "20 ans d'Art Press", automne 1992.

(7) Une terminologie marxiste qui revient aujourd'hui, même dans le champ des arts plastiques, où pourtant la question du marché de l'oeuvre est discutée depuis Duchamp. Cf. l'article de Nicolas Bourriaud sur le travail de Pierre Huyghe, "Les relations en temps réel", in Art Press, N° 219, décembre 1996.

Laurence Louppe est historienne de la danse et écrivain.