



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance”

Sophie Walon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1927>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sophie Walon, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance” », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 14 novembre 2011, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1927>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance”

Sophie Walon

- 1 Des gros, des maigres, des vieux, des enfants, des nus, des bizarres... Réagissant contre le corps unique et virtuose modelé par le ballet ou les standards sociaux et culturels d'aujourd'hui, certains chorégraphes contemporains, souvent les plus expérimentaux, choisissent de travailler avec des corps très éloignés des normes physiques en vigueur et repensent la notion de corps et les enjeux qui la traversent. Inédits dans le paysage chorégraphique, ces corps hors normes et hétéroclites que travaillent certains chorégraphes actuels de danse contemporaine sont le fruit d'une formation à rebours de l'apprentissage uniformisant de la danse classique, le résultat d'une attention à des personnalités singulières plutôt qu'à des corps bien faits et, souvent aussi, la conséquence d'une mise en pratique engagée, c'est-à-dire d'une *incorporation* à travers leurs pratiques chorégraphiques d'une volonté de résistance, de réaction face aux forces normatives, aux contrôles insidieux qui pèsent sur les corps. Ainsi, l'esthétique qui façonne ces corps et les problématiques qui les sous-tendent, loin de n'être que les reflets de choix purement formels, plastiques, sont souvent solidaires de conceptions philosophiques et de convictions politiques.
- 2 Si la plupart, sans doute, des chorégraphes contemporains préfèrent toujours travailler avec des corps sveltes et musclés, certains chorégraphes, depuis les débuts de la danse contemporaine française dans les années 1980 jusqu'à nos jours, ont donc travaillé à faire bouger les lignes des représentations et des réceptions du corps, en questionnant les normes corporelles héritées de la danse classique, celles, plus récentes, que diffusent les publicités, les magazines, la télévision, etc., ou encore la simplicité monolithique de

l'approche anatomique du corps dans les discours scientifiques vulgarisés. Ces chorégraphes cherchent, en réaction à ces modèles corporels uniformisants, à inventer des *corporéités* diverses en ouvrant la scène à des corps considérés comme étranges, exotiques voire monstrueux à l'aune de normes en vigueur. En faisant danser des corps hors normes, c'est-à-dire, en fait, en travaillant précisément par rapport à des normes qu'ils refusent, ces chorégraphes parviennent à créer « du jeu », ce qu'il faut entendre dans les deux sens : ils parviennent à jouer par rapport aux normes et à ouvrir un espace, une latitude dans les représentations communes du corps.

- 3 Cet article dressera un panorama de la pratique et de la pensée des corps non-conventionnels chez certains chorégraphes français en esquisant les contours mouvants de ces *corporéités* expérimentales.

L'invention de nouvelles corporéités

- 4 On peut repérer trois grands modèles de normes corporelles contre lesquelles ont réagi certains chorégraphes contemporains : le corps appréhendé de manière anatomique et statique (le corps objectif), le corps de la danse classique et le corps contemporain occidental tel qu'il est promu à travers différents médias dominants.
- 5 Bien loin des approches objectivées du corps, anatomiques et statiques, certains chorégraphes contemporains ont contribué – en s'appuyant souvent sur les analyses phénoménologiques du corps chez Merleau-Ponty, les analyses des « biopouvoirs » chez Michel Foucault ou celles du « corps sans organes » de Gilles Deleuze – à un renouvellement de la pensée et des pratiques du corps en insistant sur ses dimensions sociales, politiques, culturelles, etc. S'écartant d'une approche purement anatomique, ces chorégraphes ont mis l'accent sur les logiques de circulation, de passage, de flux qui lient notre corps à son environnement. Ces chorégraphes ne se réfèrent plus au corps comme à une essence, à une réalité fermée, délimitée par la peau. Ils pensent désormais le corps comme une entité poreuse, perméable, carrefour d'influences et de rapports. Le corps est alors envisagé comme un reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et comme le reflet d'une organisation sociale et politique. Trop limitée, la conception anatomique du corps est complétée par une attention aux dimensions culturelles, symboliques et imaginaires du corps vécu.
- 6 En redéfinissant ainsi le corps par leurs pratiques, certains chorégraphes ont « produit une subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps conduisant désormais à parler de corporéité »¹. Ce déplacement de la terminologie, du corps à la corporéité, signale une pratique et une pensée des phénomènes corporels plus plastiques. Le terme « corporéité » traduit une réalité mouvante, souple, instable, faite de rapports complexes, de réseaux de sens et d'intensités, de forces mobiles qui correspond mieux aux pratiques corporelles qu'inventent certains chorégraphes contemporains expérimentaux comme Xavier Le Roy, Maria Donata d'Urso, Odile Duboc, Alain Buffard, Julie Nioche, etc. C'est Michel Bernard qui, s'inspirant de la phénoménologie de Merleau-Ponty, a proposé la notion de « corporéité » afin de compléter la conception d'un corps anatomique conçu comme une entité stable et homogène, comme un contenant dont le cadre et le contenu sont fixes. La notion de corporéité dépasse cette conception du corps simplement organique et mécanique, et le comprend comme entité affective, subjective et symbolique : « Si le corps peut nous servir à qualifier ce qui est de l'ordre de la construction physique, biologique, la *corporéité* prend quant à elle en charge le système de

représentation attendant à cette structuration culturelle et symbolique du matériau »². Etroitement liée à la notion de sujet, la notion de corporéité prend en compte l'instable et l'hétérogène du corps, sa capacité de transformation. Envisagée comme une dynamique inépuisable de métamorphoses, les corporéités dansantes mises en scène par certains chorégraphes contemporains participent à déconstruire la réalité ontologique prêtée au corps par la tradition philosophique occidentale. En effet, la plasticité de ces corporéités réfute la supposée stabilité du corps et conduit à l'envisager comme une forme très modelable.

- 7 Le corps que façonne la danse classique apparaît également trop rigide à ces chorégraphes qui aspirent à des modèles corporels pluriels, à des normes physiques moins unilatérales et rigides. Héritière des ballets de la cour du roi-soleil, la danse classique – des ballets de cour aux ballets romantiques, en passant par les ballets pantomimes jusqu'aux ballets néoclassiques contemporains –, est fondée sur une virtuosité spectaculaire et une beauté académique du corps. Dans ses versions les plus récentes comme les ballets de Balanchine, par exemple, la danse classique exige aussi des danseurs une technique, une souplesse et une légèreté exceptionnelle. Requérant l'alignement vertical du buste et l'équilibre sur pointes, le ballet façonne des corps étirés et aériens. Et, fondé sur des positions codifiées et un répertoire relativement fixe de mouvements, la danse classique promeut un idéal du même : l'unité physique et technique des corps.
- 8 L'idéal classique, c'est donc : « Un corps sculptural dressé pour sauter toujours plus haut, plus loin, plus fort [...] une sveltesse féérique et une musculature imperceptible [...] une énergie et une technique dignes d'un surhomme »³. Gestualité sublimée, virtuosité technique, symbolisme solaire, ordonnancement parfait des rôles et des mouvements, le ballet est, au XVII^e siècle, un spectacle politique de propagande modelant des corps qui cristallisent la politique de rayonnement de la monarchie absolue⁴. À l'époque des ballets romantique (XIX^e), le ballet entérine un conservatisme de l'ordre (r)établi ; de nos jours, il promeut une image du corps qui résonne étrangement avec les normes sociales et culturelles occidentales contemporaines diffusées par les médias. « Promouvant une corporéité idéalisée où se sont lissées les différences »⁵, cette normativité de la danse classique sculpte des corps identiques dont témoigne l'harmonie de ce corps supérieur, le *corps de ballet*.
- 9 Certains chorégraphes de danse contemporaine refusent ce modelage uniformisé des corps. Ils fustigent ce « modèle académique, disciplinaire et soucieux de rentabilité » et « sa philosophie spontanée » reposant « sur l'idéologie compétitive du corps instrument »⁶. Selon eux, le ballet fait du corps un simple « objet anatomo-physiologique à magnifier »⁷. Ils conçoivent donc cette discipline et ces normes académiques comme un assujettissement des corps : « Incorporation de savoir-faire codifiés évalués en fonction d'une norme, observations, sanctions, examens, autant de modalités contrôlant les corps et les esprits »⁸.
- 10 L'apprentissage du ballet génère effectivement un strict contrôle des corps : le maître de ballet assure la discipline, lisse les écarts, corrige les défauts et les danseurs, hiérarchisés du quadrille à l'étoile, se conforment tous à la recherche, asymptotique, de formes idéelles. Or, « cette esthétique du contrôle et de la forme magnifiée maintient l'individu dans un ordre préétabli »⁹. De ce point de vue, l'École de l'Opéra de Paris se révèle cruellement efficace : le recrutement des danseurs s'y fait avant onze ans pour : « Ne pas consacrer trop d'effort à la correction des défauts acquis antérieurement »¹⁰. Ces

institutions académiques trahissent une « bio-esthétique idéale »¹¹ aux contours étroits : jeunesse, minceur extrême, malléabilité, évincement des anomalies...

- 11 Une si forte pression dans la modélisation des corps à l'aune de normes sinon uniques et immuables¹² extrêmement rigides et fixes se retrouve dans les sociétés occidentales contemporaines. On évoquera seulement les deux aspects les plus frappants de ce corps qu'il faut se façonner sous peine de se voir marginalisé : la minceur et la jeunesse. L'exigence de minceur n'est pas nouvelle, mais les raisons pour lesquelles il faut être mince ont changées. Si au Moyen Âge, être mince c'est avant tout se tenir à l'écart du péché de gourmandise, « tout change à la période moderne [...] avec l'apparition de l'idée d'efficacité. On reproche alors au gros d'être balourd. C'est celui qui n'est pas dans le coup [...] qui ne va pas assez vite »¹³. C'est aussi avec l'importance croissante de la notion de travail que le gros est soupçonné de ne pas être assez rapide et efficace. Au XX^e siècle, « avec l'apparition des loisirs, l'obligation de se dénuder, et la place croissante des femmes dans l'espace public, le masque des vêtements n'existe plus, on se montre plus – d'où l'exigence nouvelle de la minceur »¹⁴. De même, le jeunisme, le fait de vouloir être jeune et de le rester, est une autre norme chimérique des sociétés occidentales contemporaines qui favorise un certain modèle, là encore rigide, du corps à avoir. Ces obsessions sont positives pour l'économie : les lobbies de l'industrie ont fait des normes de la minceur et de la jeunesse, des normes qu'ils ont eux-mêmes promues, de véritables produits de consommation. De plus, le contrôle de soi pousse la logique individualiste à un point rarement atteint, incite au narcissisme, à une focalisation sur son propre corps qui, finalement, risquent de nous détourner des grands enjeux sociaux et politiques.
- 12 Là encore, certains chorégraphes ont travaillé à établir une critique de cette modélisation unilatérale des corps. Leur critique rejoint celle contre le corps de la danse classique puisque, finalement, le corps-modèle des sociétés occidentales contemporaines (exigence de minceur, impératif de jeunesse, d'efficacité, etc.) rejoint étrangement l'idéal de la danse classique et, s'il n'a pas les mêmes causes, a parfois des effets similaires.
- 13 En réaction, certains chorégraphes contemporains, par leur pratique, ont donné aux corps une plus grande plasticité, ont valorisé des corporéités plurielles, délesté les corps des exigences de virtuosité, mis au jour les mécanismes sociaux et culturels de fabrication des normes corporelles et, en fin de compte, élaboré des stratégies de résistances face à ces modélisations insidieuses et uniformisantes.

La nouvelle plasticité des corps contemporains : du corps à la *corporéité*

- 14 Depuis Nijinski, beaucoup de chorégraphes de danse moderne puis contemporaine ont cherché à déconstruire les postures conventionnelles du corps. *Le Sacre du printemps* de Nijinski, inlassablement revisité par les chorégraphes français contemporains, illustre une nouvelle matérialité des corps en témoignant d'un travail plus tellurique qu'éthéré, d'énergies plus triviales que transcendantes, par un ancrage des corps dans le sol, un travail de l'en-dedans, le relâché de la tête et l'abaissement du plexus solaire. Depuis *Le Sacre du printemps* jusqu'aux expérimentations contemporaines sur le corps de Xavier Le Roy ou d'Alain Buffard, l'idéal classique du corps a volé en éclat.
- 15 On est passé de l'image d'un corps vertical à celle d'un corps horizontal, d'un corps aérien, étiré et éthéré, confiné dans l'axe vertical, à un corps qui utilise son poids et

s'ancre dans le sol. On est passé d'un corps qui s'efforce mais s'efface au profit du spectacle, au corps qui devient lui-même le « spectacle », ce qu'il y a à voir (esthétiquement) et à comprendre (philosophiquement).

- 16 Les pratiques chorégraphiques contemporaines ont permis un nouvel investissement du corps : la verticalité rigide du ballet s'évanouit, le corps, lui, s'épanouit, explorant ses articulations, rondeurs et arabesques. Moins corsetés par un étirement « giacomettien », les danseurs découvrent un nouvel espace de mouvement dans le plan de l'horizontalité. Utilisant un centre de gravité propre au corps, respectueux de la morphologie réelle et non pas rêvée, la danse contemporaine encourage un ancrage dans le sol qui ouvre de nouvelles possibilités de mouvements dans l'espace. Si l'exigence de virtuosité reste importante, il ne s'agit plus de dépasser ses capacités naturelles avec des prothèses physiquement traumatisantes (les pointes) et un « en-dehors » forcé de 180°. Pour émanciper les corps dressés par la danse classique (mais aussi par les pressions sociales), la danse contemporaine décline des techniques de mouvements organiques fondés sur la respiration, le poids, le centre de gravité ou l'ancrage dans le sol¹⁵. On est loin des exercices académiques orientés vers un fantasme d'apesanteur. Ces techniques dotent les corps d'une plasticité nouvelle. Contrairement aux corps classiques formés pour reproduire un répertoire fixe de figures longuement apprises, les corps dansants contemporains deviennent une sorte de matière argileuse très modelable, disponible pour toutes sortes de formes chorégraphiques que la danse contemporaine s'efforce, précisément, d'expérimenter.
- 17 Certains chorégraphes expérimentaux de danse contemporaine vont plus loin et rejettent toute exigence de virtuosité technique que fait peser sur les corps dansants le ballet classique ainsi que de nombreuses compagnies de danse contemporaine pour s'intéresser essentiellement aux possibles variations plastiques des corps. Ces chorégraphes délaissent l'exploit physique, la prouesse technique, pour explorer les possibilités plastiques, les capacités de métamorphoses des corps. Par exemple, Odile Duboc dans *Projet de la Matière* (1993) expérimente une corporéité intimement liée à son environnement, à la matière qui l'entoure et l'influence. Cette chorégraphe propose ainsi une vision phénoménologique de la corporéité, où le corps et la matière s'influenceraient mutuellement, où la frontière qui les sépare traditionnellement serait devenue poreuse. Julie Nioche développe un imaginaire du corps pathologique ou plutôt « incohérent » qui échappe à toute tentative d'identification aux schémas corporels dominants : Dans *H2O-NaCl-CaCO3* (2005) par exemple, les membres semblent se dissocier, la prédominance traditionnelle du visage s'évanouir, le corps apparaître et disparaître comme pour dessiner un nouveau schéma d'intermittence physique. Maria Donata d'Urso propose elle d'envisager de nouvelles limites corporelles dans *Pezzo 0 (due)* (2000) : plutôt que de concevoir la peau comme les frontières du corps, la chorégraphe propose de concevoir la peau comme une surface de passages, un lieu de circulations entre l'intérieur et l'extérieur. Ces chorégraphes cherchent moins à repousser les capacités techniques du corps qu'ils n'explorent l'étendue de sa plasticité en demandant comment et jusqu'où un corps peut se déconstruire, se segmenter autrement et se ré-agencer.

Des corps pluriels

- 18 Toujours contre les efforts de standardisation des corps, certains chorégraphes contemporains valorisent les singularités, voire les difformités des corps comme source

de combinaisons esthétiques originales (les différences corporelles générant des variations des formes plastiques du mouvement par les singularités mêmes des corps qui les exécutent) et comme une manière de faire droit (un droit politique, social et culturel) à une pluralité de corps. Chez des chorégraphes comme Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin ou Mathilde Monnier par exemple, on est à mille lieux d'une modélisation unique des corps qu'imposent des pressions politico-esthétiques (le corps du ballet), socioculturelles (le corps des médias, des publicités, du cinéma commercial...) ou sociopolitiques (le corps convenable et convenu en société). Empreinte de valeurs politiques différentes de celles qui imprégnaient le ballet ou que diffusent les médias dominants, leur art chorégraphique accueille et façonne des corps très divers. Cette ouverture de la scène à des corps pluriels, solidaire de la pluralité des voix dans le débat démocratique, souligne la charge politique de ces corporéités non-conventionnelles.

- 19 Ces chorégraphes peuplent leurs spectacles de corporéités contrastées, hétéroclites, loin des silhouettes uniformisées du ballet ou des magazines. Gros, petits, vieux, ont enfin *droit de scène*. Désormais, certains danseurs ont :

Le cou un peu court, les jambes un peu maigres, les épaules un peu larges, ni mieux ni pires que la plupart de leurs congénères. Les uns ont le ventre bedonnant et des bourrelets apparents, d'autres ont une peau ridée et flasque qui dit les outrages du temps¹⁶.

- 20 Ce sont simplement *Des gens qui dansent* (2006), affirme Gallotta à travers le titre de l'une de ses chorégraphies. Le corps est la première scène de ses créations, le médium qui transmet ses propositions chorégraphiques, alors pour s'autoriser à créer des variations, des surprises plastiques, il les choisit très différents : « A la beauté stéréotypée de la danseuse-liane, Gallotta préfère la présence racée et athlétique de Mathilde Altaraz, le corps compact et court de Viviane Serry »¹⁷, des morphologies visiblement porteuses d'une histoire singulière, qui « affirment leur appartenance au monde séculier et non au monde quasi divin de la sylphide et de l'éphèbe »¹⁸.
- 21 L'émotion que transmettent ces corps naît alors non dans une extériorité spectaculaire, mais au creux des singularités physiques : « Dans les interstices de la technique, lorsque avec l'âge, par exemple, le pas devient moins sûr, le geste légèrement vacillant »¹⁹. Dans *Trois générations* de Gallotta (2004), par exemple, enfants, adultes et personnes âgées exécutent successivement les mêmes séquences chorégraphiques. Les corps différents des interprètes offrent des modalités de représentation du mouvement contrastées. D'un groupe à l'autre, on assiste à trois spectacles différents : les gestes des corps vieillissants sont tremblants, tâtonnants, mais graves et nobles, tandis que les corps adultes interprètent la danse avec puissance et que les enfants proposent une version fougueuse mais maladroite.

La despectacularisation des corps

- 22 Si beaucoup de chorégraphes contemporains cherchent toujours le spectaculaire, la virtuosité, le corps est réinterrogé, revisité par certains chorégraphes contemporains (souvent les mêmes que ceux qui cherchent à rendre aux corps pluralité). Refusant la logique spectaculaire et virtuose du ballet qui façonne des corps-instruments, ils *despectacularisent* les corps dansants. Pour éloigner les corps d'une logique de spectacle, ils ont inventé de nouvelles manières d'occuper l'espace scénique et de nouveaux espaces et médiums de représentation comme la rue, les musées, la vidéo, des espaces/médiums

moins empreints des symboliques spectaculaires de la scène (sa surélévation par rapport au public qui fonctionne comme un piédestal, son dispositif frontal qui oppose les danseurs-acteurs et les spectateurs-passifs, ses lumières qui subliment les danseurs et laissent le public dans le noir, fasciné...).

- 23 Eloigné d'une logique spectaculaire, cessant d'être le corps extraordinaire, resplendissant, du ballet ou des idéaux socioculturels, le corps devient souvent ordinaire. Cette tendance est radicalisée par le mouvement chorégraphique contemporain de « la non-danse ». Dans *The Show Must Go On* (2001), le minimalisme de Jérôme Bel rejette l'impératif spectaculaire de la représentation scénique des corps. Peu importe pour Bel d'être parfois qualifié de « non-chorégraphe de non-pièces présentées sur scène de préférence par des non-danseurs »²⁰. A l'instar de la chorégraphe Yvonne Rainer qui, dans son *Manifeste du Non*, disait « non au grand spectacle non à la virtuosité [...] non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur »²¹, Bel crée des « figures du retrait » : « Effacement de la danse comme performance, repli de la relation traditionnelle œuvre – spectateur, disparition de l'esthétique du beau mouvement »²². Il n'y a aucun virtuose dans la troupe de Bel car le chorégraphe refuse que ses danseurs soient *admirés* ou qu'ils *séduisent*.
- 24 Manifestes subversifs, stimulants et drôles proclamant la fin de la virtuosité et de l'artifice, ses créations annulent le spectaculaire. Tout est ordinaire dans *The Show Must Go On* : les habits de ville, la musique pop, la non-danse, le corps des non-danseurs. Si le titre de la pièce paraît alors ironique ou contradictoire au regard de cette démarche de *despectacularisation*, il semble reconnaître, en fait, que *le spectacle doit continuer* : cette pièce reste un « spectacle », une mise en scène. Il s'agit donc moins de refuser le spectacle en soi, l'idée de création, que de récuser l'exigence d'une mise en spectacle qui réduirait le corps à l'élaboration d'une forme extérieure performante.

Dévoiler la construction socioculturelle des corps

- 25 Ces chorégraphes contemporains entreprennent également d'apercevoir le corps en-deçà de ses constructions académiques ou sociopolitiques. Par exemple, Julie Nioche dans *XX* (2001) ou Alain Buffard dans *Dispositif 3.1* (2001) interrogent la construction socioculturelle des identités sexuelles, stigmatisant le corps que la société impose aux femmes en utilisant des prothèses de la féminité grotesques, quasi monstrueuses, comme des perruques, des talons scotchés à la voûte plantaire, de faux seins et de fausses hanches en plastique...
- 26 L'inflation de la nudité sur la scène chorégraphique contemporaine participe des mêmes problématisations : « Il s'agit avant tout d'interroger le corps et de déconstruire sa complexité culturelle »²³, souligner combien c'est l'esprit qui pare les corps. A cet égard, faisant d'abord travailler ses danseurs en caleçon pour *Amour, acide et noix* (2001), Daniel Leveillé affirme :
- A un moment, j'ai été gêné par le vêtement. Surtout que les quatre gars sont très beaux ; en bobettes, ils étaient carrément sexy. Or, ce n'était pas mon but du tout. Nus, ils deviennent au contraire fragiles, on a envie de les protéger. En fait, avec ou sans nu, ce n'est pas du tout la même pièce [...] Pour moi, le nu est donc un costume.
- 24
- 27 Si le nu est un costume, il n'est donc pas un état corporel indéterminé : il reste construit par des mécanismes socioculturels de représentation des corps. Alors que l'on pensait

qu'un corps nu était un corps sans costume, voilà qu'on découvre des nudités vulgaires et des nudités pudiques, des nus agressifs, d'autres fragiles, des drôles et des inquiétants : « Autant de types divers de présence ; autant de regards et de projections divers portés dessus »²⁵. Il ne suffit donc pas de déshabiller les corps pour les apercevoir en-deçà de toute construction culturelle. Après avoir déconstruit le corps classique, les chorégraphes contemporains découvrent, comme dans un jeu de poupées russes, un corps construit par des valeurs socioculturelles. Décidément, un corps n'est jamais qu'un organisme, c'est-à-dire :

Un ensemble stable de fonctions physiologiques, qui fournirait comme un substrat naturel de l'humain [...] Le corps est un lieu essentiel de la relation au monde dans sa complexité, culturelle et politique y compris [...] Il est une construction totalement connectée à l'univers social. Il est fabriqué, dressé.²⁶

- 28 Alors que certains considéraient le corps nu comme l'état de nature, il se révèle être un espace d'élaborations et de projections socioculturelles. Toutefois, puisque le nu n'est ni socialement, ni culturellement correct, l'oser, c'est « repousser les zones de confort »²⁷ de la représentation des corps, rejeter le corps socialement convenu.

***Self-Unfinished* : une chorégraphie expérimentale et philosophique**

- 29 *Self-Unfinished* (1998) de Xavier Le Roy désarticule les postures conventionnelles du corps et fait surgir des corporéités insolites. Concevant le corps « comme une masse plastique à construire et à déconstruire²⁸ », le chorégraphe ré-agence son corps en lui donnant une multitude de formes originales.
- 30 Le décor de *Self-Unfinished* ressemble à un laboratoire où sont expérimentées les possibilités d'un corps en chantier. La chorégraphie commence par des mouvements socialement codifiés comme s'asseoir ou marcher. Soudain, le corps se détraque et cesse de fonctionner selon ces schémas préétablis. Contre le mur, le corps se disloque et opère d'insolites mutations à travers des « postures repliées sur lui-même, ou tête en bas, masquant tel ou tel membres, surexposant d'autres²⁹ ». Ce désordre anatomique engendre la confusion des masses charnues et osseuses, les parties du corps du danseur deviennent indiscernables.
- 31 Interrogeant les formes variables de l'humain, *Self-Unfinished* expose successivement « un antipodiste digne des monstres d'Ambroise Paré, un corps sans tête, une limace anthropomorphe et autres aberrations »³⁰. Ces anamorphoses corporelles déconstruisent le corps conventionnel en prouvant que le corps est susceptible d'être « démonté, segmenté, ré-agencé » et qu'il peut donc échapper « à l'image couramment installée dans les esprits de ce qu'est une morphologie bien ordonnée »³¹.
- 32 Jouant ainsi de « ses » corps, Le Roy démontre que « l'hypothèse récurrente de l'épuisement de la représentation ne tient pas, qu'on ne sait pas encore ce que peut le corps et ce que le regard a encore à y voir », que « si le corps se forme, il peut se dissoudre dans l'informe pour s'informer à nouveau, et que l'excarnation n'a pas de fin »³².
- 33 Le Roy propose donc un travail sur la perturbation de la représentation du corps en dehors de toute narration. Il déconstruit les représentations convenues du corps, annule ses significations attendues en mettant en scène des corps jusque-là censurés, refoulés. Servi par un danseur à la souplesse impressionnante, *Self-Unfinished* crée un corps humain

désorganisé, un corps qui n'est plus humain, un corps animal, voire monstrueux : un corps qui s'explore et s'expérimente comme corps non-organique et non-codifié en s'inspirant des analyses deleuziennes sur le « corps sans organes ».

- 34 Etranges, troublantes, ces corporéités estompent les signes et postures conventionnelles qui régissent les corps. Or, puisque le corps peut si bien se déconstruire et se ré-agencer, le corps ordinaire apparaît alors moins normal que normé, les corporéités que la société légitime n'apparaissant plus comme naturelles mais seulement comme des formes possibles du corps humain, comme une construction, comme le sont les corporéités dans *Self-Unfinished*.
- 35 Cette palette de corps possibles souligne la loi de plasticité du corps. Voilà une preuve en acte que le corps que la société façonne et attend de nous n'est pas le corps qui nous est inhérent, mais une construction élaborée par divers mécanismes de contrôles, dirait Le Roy en termes foucauldien. L'artiste signe donc une pièce subversive dont l'enjeu est d'expérimenter des corporéités singulières dans un mouvement de résistance et d'émancipation face aux formes de contrôles corporels dont nous avons généralement peu conscience.

Conclusion : des corporéités engagées, résistantes

- 36 En accueillant et façonnant ainsi une palette de corps inédits, ces chorégraphes français contemporains désarticulent les corps modelés par des processus de standardisation. Ils tentent de donner droit de cité, en donnant « droit de scène », à des corps peu conformes aux schémas préétablis, à des corps censurés, refoulés par l'exercice de contrôles culturelles, esthétiques, et/ou sociopolitiques insidieux qui font passer le corps dressé par des logiques normatives pour le corps « naturel » ou « normal ».
- 37 Ces corporéités insolites ne sont donc pas seulement des créations formelles, plastiques : elles cristallisent des enjeux philosophiques et politiques. En effet, face aux mécanismes de contrôles des corps, ces chorégraphes expérimentaux inventent des corporéités subversives, des formes de résistance aux « biopouvoirs » en reproblématisant, expérimentant, déconstruisant et reconstruisant le corps. Ainsi, loin d'être un art purement formel, isolé des questions sociopolitiques, cet art chorégraphique contemporain est une pratique expérimentale, philosophiquement et politiquement engagée, d'invention de stratégies corporelles de résistance et d'émancipation face à diverses formes d'assujettissement des corps.
- 38 Bien sûr, il s'agit moins d'une entreprise naïve qui consisterait à soustraire les corps de l'emprise de tout pouvoir que de prendre conscience des mécanismes de contrôles corporels et d'organiser, d'inventer des *solutions de résistance*. Ainsi, ces chorégraphes pratiquent une *philosophie appliquée*, expérimentale et engagée, qui les consacre comme des philosophes en acte – en mouvement – de la société française contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

- Apostolska, Aline, « La Nudité en danse contemporaine », in *Cyberpresse*, [en ligne]. URL : <<http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/200902/14/01-827397-la-nudite-en-danse-contemporaine.php>> [Site consulté le 23/03/2011]
- Bernard, Michel, Nioche, Julie et Perrin, Julie, « Echanges et variations sur H2ONaCl », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005
- Cousin Marion, Dumont, Agathe, Fernandez, Laure, Kapelusz, Anyssa et Nativel, Valérie, « Décliner le corps : états de corporéité sur la scène contemporaine », in *Scène contemporaine et migrations artistiques*, [en ligne]. URL : <<http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html>>, [Site consulté le 22/05/2011]
- Fèbvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, éditions Chiron, 1995
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*. Paris, éditions de minuit, 1980
- Foucault, Michel, *Dits et écrits. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994
- Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique : Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, éditions de l'EHESS, 2004
- Ginot, Isabelle et Launay, Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press* numéro spécial médium : "Dance", N° 23, 2002
- Goldring, Laurent, propos de l'artiste à l'occasion de « Laurent Goldring Expo N°26 », at Centre Pompidou, 2002, [en ligne]. URL : <<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions>> [Site consulté le 16/02/2011]
- Hohenadel, Kristin, « Des Non-danses qui incitent les critiques à se quereller et les spectateurs à intenter des procès », *The New York Times*, N° du 03/20/2005
- Huesca, Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », in *Le portique*, [en ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/leportique/1368>> [Site consulté le 02/02/2011]
- Huesca, Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français » in *Le portique*, [en ligne]. URL : <<http://leportique.revues.org/index632.html>> [Site consulté le 02/02/2011]
- Izrine, Agnès, *Le corps, Sujet politique*, [en ligne]. URL : <<http://www.shs-sontag.u-bordeaux2.fr/docs/izrine.pdf>> [Site consulté le 14/02/2011]
- Kintzler, Catherine, *Approche philosophique du geste dansé. De l'Improvisation à la performance*, Esthétique et Sciences des Arts, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2006
- Laban, Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994
- Mayen, Gérard, « La Danse contemporaine. Pour une chorégraphie des regards », (dossier pédagogique), in Centrepompidou, [en ligne]. URL : <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/index.html>> [Site consulté le 15 / 01 / 2011]
- Betty Mercier-Lefèvre, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007. URL : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/607> [Site consulté le 04/02/2011]

Perrin, Julie, « Les Corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », in *Des organes hors du corps*, Paris, Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006

Piollet, Wilfrid, « Corps de cygnes », in *Repères, cahiers de danse*, 11/2009, N° 24

Rainer, Yvonne, « Manifeste du non », in *Work 1961-73*, New York, The Presses of Nova Scotia College of art and Design of New York University, 1974

Rousset, Marion, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », *Regards*, 2006, N°28

Sadaoui, Marc, *L'Enseignement de la danse. Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Paris, Ministère de la Culture, 2003

Verielle, Philippe, « Presqu'îles de danse », in *Arcadi*, [en ligne]. URL : <<http://www.arcadi.fr/telechargements/pil05.pdf>> [Site consulté le 27/03/2011]

Georges Vigarello, « L'exigence vis-à-vis du corps menace notre société », in *Le Figaro.fr*, [en ligne]. URL : <<http://madame.lefigaro.fr/societe/georges-vigarello-lexigence-vis-vis-corps-menace-notre-societe-180310-18636>> [Site consulté le 22/05/2011]

NOTES

1. Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Echanges et variations sur H₂O/NaCl », *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 46.
2. Marion Cousin, Agathe Dumont, Laure Fernandez, Anyssa Kapelusz, Valérie Nativel, « Décliner le corps : Etats de corporéité sur la scène contemporaine », in *Scène contemporaine et migrations artistiques*, [en ligne]. URL : <<http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html>>, [Site consulté le 22/05/2011]
3. Marion Rousset, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », in *Regards.fr*, [en ligne]. URL : <<http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/danse-contemporaine-elogue-du-corps,2358>> [Site consulté le 08/02/2011]
4. Sur scène, comme le roi face au peuple : « Une étoile divinisée danse au centre d'une troupe indifférenciée qui répond à l'ordre comme un seul homme, ou un seul grand corps ». Cf. Agnès Izrine, *Le corps, Sujet politique*, [en ligne]. URL : <<http://www.shs-sontag.u-bordeaux2.fr/docs/izrine.pdf>> [Site consulté le 14/02/2011]
5. Michèle Fèbvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, éditions Chiron, 1995, p. 66.
6. Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press, numéro spécial médium: "Danse"*. 2002, N° 23, p.106-111.
7. Roland Huesca, « Michel Foucault et les chorégraphes français » in *Le portique*, [en ligne]. URL : <<http://leportique.revues.org/index632.html>> [Site consulté le 02/02/2011]
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*.
10. Marc Sadaoui, *L'Enseignement de la danse. Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Paris, rapport commandé par le Ministère de la Culture, 2003, p.59.
11. Roland Huesca, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *art. cit.*
12. Sur les variations du corps de la danse classique, voir notamment Wilfrid Piollet, « Corps de cygnes », *Repères, cahiers de danse*, 11/2009, N°24
13. Georges Vigarello, « L'exigence vis-à-vis du corps menace notre société », in *LeFigaro.fr*, [en ligne]. URL : <<http://madame.lefigaro.fr/societe/georges-vigarello-lexigence-vis-vis-corps-menace-notre-societe-180310-18636>> [Site consulté le 22/05/2011]

14. *Ibidem*.

15. Concernant les principes fondateurs de la danse contemporaine, voir les analyses de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, coll. « La pensée du Mouvement », Bruxelles, éditions Contredanse, 1997

16. Marion Rousset, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », *art. cit.*

17. Michèle Fèbvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p.66.

18. *Ibidem*.

19. Marion Rousset, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », *art. cit.*

20. Kristin Hohenadel, « Des Non-danses qui incitent les critiques à se quereller et les spectateurs à intenter des procès », *The New York Times*, 2005, N° du 03/20/2005

21. Yvonne Rainer, « Manifeste du non », *Work 1961-73*, New York, The Presses of Nova Scotia College of art and Design of New York University, 1974, p.67.

22. Philippe Guisgand, « Jérôme Bel ou les figures du retrait », *Bel/ Lander/ Robbins*, Paris, Opéra National de Paris, 2004, 64-69.

23. Gérard Mayen, « La Danse contemporaine. Pour une chorégraphie des regards » (dossier pédagogique), in *CentrePompidou*, [en ligne]. URL : <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/index.html>> [Site consulté le 15 / 01 / 2011]

24. Daniel Leveillé, in Aline Apostolska, « La Nudité en danse contemporaine », in *Cyberpresse*, [en ligne]. URL : <<http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/200902/14/01-827397-la-nudite-en-danse-contemporaine.php>> [Site consulté le 23/03/2011]

25. Gérard Mayen, « La Danse contemporaine. Pour une chorégraphie des regards », *art. cit.*

26. *Ibidem*.

27. Aline Apostolska, « La Nudité en danse contemporaine », *art. cit.*

28. Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse », in *Le portique*, [en ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/leportique/1368>> [Site consulté le 02/02/2011]

29. Gérard Mayen, « La Danse Contemporaine, pour une chorégraphie des regards », *art. cit.*

30. Philippe Verièle, « Presqu'îles de danse », in *Arcadi*, [en ligne]. URL : <<http://www.arcadi.fr/telechargements/pil05.pdf>> [Site consulté le 27/03/2011]

31. Gérard Mayen, « La Danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards », *art. cit.*

32. Laurent Goldring, propos de l'artiste à l'occasion de « Laurent Goldring Expo N°26 », in *Centre Pompidou*, 2002, [en ligne]. URL : <<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions>> [Site consulté le 16/02/2011]

INDEX

Mots-clés : danse, corps, corporéité