La virtuosité, incorporation du pouvoir en danse contemporaine ?

Agathe Dumont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/545>
DOI : 10.4000/doublejeu.545
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 101-113
ISBN : 978-2-84133-494-0
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Agathe Dumont, « La virtuosité, incorporation du pouvoir en danse contemporaine ? », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.545>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA VIRTUOSITÉ, INCORPORATION DU POUVOIR EN DANSE CONTEMPORAINE ?

*The Body is Power*¹.

Quatorze perches verticales dans l'espace. Quatorze danseuses sur scène se tiennent debout, immobiles, la main gauche agrippée à l'une des perches. Noir. Les premières notes du *Boléro* de Ravel parviennent aux oreilles des spectateurs, au loin, comme étouffées, à peine audibles. Quelques mesures et le cortège des danseuses s'élance. Ensemble, elles marchent à l'identique, imperturbables. Dans la pénombre, le spectateur ne perçoit que le son du martèlement de leurs pas. Puis, la lumière vient peu à peu lui révéler ce chœur mécanique que rien ne semble pouvoir arrêter et qui, pendant plus de deux heures, répétera inlassablement les mêmes motifs.

C'est ainsi que commence *Révolution*, spectacle créé en 2009 par le chorégraphe Olivier Dubois². À l'unisson ou en canon, les quatorze danseuses suivent à la lettre une partition rigoureuse composée à partir d'un motif de marche sur six temps, constituant une phrase chorégraphique qui ne cessera de se transformer ; les mouvements s'accumulent, se répètent et se répètent – certains jusqu'à plus de cinquante fois – tandis que les danseuses tournent sans discontinuer, tenant toujours la perche de la main gauche, laissant grossir la machine infernale à mesure que le son de

-
1. Cette expression [« Le corps, c'est le pouvoir »] est le titre de l'un des chapitres de l'ouvrage de Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-garde, Performance and the Effervescent Body*, Durham – Londres, Duke University Press, 1993, p. 189.
 2. Danseur et chorégraphe, Olivier Dubois est le fondateur de la compagnie COD et directeur du Centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas-de-Calais depuis le 1^{er} janvier 2014. *Révolution* est le premier spectacle d'un triptyque sur le corps, le pouvoir, la révolte et la liberté, constitué de *Révolution* (2009), *Rouge* (2011) et *Tragédie* (2012).

la musique s'amplifie³. Mise en scène d'une armée de danseuses, droites et disciplinées, *Révolution* voudrait raconter la révolte et le soulèvement de la masse comme contre-pouvoir, à travers le geste : « Je souhaiterais faire entendre le sombre hurlement de la Résistance »⁴, déclare Olivier Dubois.

L'engagement du corps des quatorze interprètes dans cette « révolution » possède un étrange pouvoir de fascination : se faire face, jauger et juger l'adversaire, suivre les ordres, maîtriser le corps à l'extrême jusqu'à épuisement, s'engager sans concession. Nombre de jeux de pouvoir s'exercent ici, entre le spectateur et les interprètes, entre le chorégraphe et les interprètes, entre les interprètes elles-mêmes. Enjeux qui se cristallisent autour d'un geste, virtuosité, dont nous verrons les déclinaisons dans plusieurs exemples de spectacles.

LA VIRTUOSITÉ COMME INCORPORATION⁵ DU POUVOIR ?

[Le virtuose est] adulé par son public. Car il atteint « la voie des records » : dans le *dépassement de soi*, le corps du virtuose est mis à l'épreuve. Le geste est rapide, tendu, saccadé. Il y a maîtrise technique et performance physique, goût du risque, de la dépense sans compter. L'effort est rendu visible. On peut donc en déduire que la virtuosité est liée à un certain usage du corps impliquant vitesse, dépense, accentuation⁶.

Dans un texte intitulé « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment » (1987), Michael Huxley et Ramsay Burt interrogent les structures institutionnelles et chorégraphiques que le geste pouvait alors encore transgresser, afin d'envisager l'avenir de cette « nouvelle danse » au soir des années 1980 :

-
3. À cour et à jardin, deux compteurs indiquent aux danseuses la phrase en cours (A, B...) et le nombre de répétitions (6, 12, 24, 48, 72...).
 4. Olivier Dubois, note d'intention du spectacle *Révolution*, site de la compagnie COD, www.olivierdubois.org, page consultée le 30 août 2013.
 5. Nous employons ici le terme « incorporation » comme traduction du terme anglais *embodyment*. Le verbe *to embody* pose en effet un problème de traduction. En anglais, le terme indique en effet la production d'un geste « induit par... » (*incorporer*), mais aussi la mise en jeu d'un discours (*incarner*). En ce sens, il confond l'action et les sens/la sensation induits par l'action. Le mieux serait alors de parler d'un geste *performatif*. Néanmoins, l'emploi le plus répandu étant celui d'« incorporer », nous nous en tiendrons à ce verbe pour l'usage en français.
 6. Julie Perrin, « Du quotidien, une impasse critique », in *Gestes à l'œuvre*, Barbara Formis (dir.), Paris, De l'incidence éd., 2008, p. 93 (nous soulignons).

Qui pose les questions ? Qui définit les règles ? On a déjà dit que la nouvelle danse remet en question les conventions artistiques et qu'en vertu de son avant-gardisme déclaré, elle se place en tête de file pour repenser les termes de sa réception. On dit que la nouvelle danse est subversive, radicale, iconoclaste. Bref, elle pose des questions et viole des règles [...] Nous soutenons que la transgression des règles dans la nouvelle danse présuppose non seulement l'existence d'un ensemble de règles et de conventions à bouleverser, mais aussi l'existence d'un système complexe de valeurs et d'institutions [...] ⁷.

Plus de vingt ans après, quelles sont les règles que la danse contemporaine transgresse (si elle en transgresse) et à quels mécanismes du pouvoir se soumet-elle ? Notre réflexion s'appuie sur le constat que, ces dernières années, la danse européenne connaît un regain d'intérêt pour la virtuosité, corollaire d'une démonstration de force et d'une complexité de geste de plus en plus grande. La puissance et la résistance du danseur, dans un hyper-mouvement ou, à l'extrême inverse, dans l'immobilité, semblent être régulièrement mises à l'épreuve. Faut-il y lire une forme de mise en scène du pouvoir, un pouvoir *incorporé* dans et par le geste virtuose ? Ce geste parvient-il à transgresser un ensemble de règles imposées par le pouvoir qui s'exerce sur les corps des interprètes ou, au contraire, reconduit-il la norme, se soumettant alors au pouvoir dominant ⁸ ?

-
7. Michael Huxley, Ramsay Burt, « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment », in *La danse au défi*, Michèle Febvre (dir.), Montréal, Parachute, 1987, p. 149.
 8. Dans ses usages historiques, la notion de virtuosité se réfère à un talent et en premier lieu à la maîtrise d'un métier ou d'un savoir-faire. L'idée de *spécialisation* lui est fortement associée, impliquant à la fois la faculté de « connaître » et de « faire », *a priori* avec excellence, l'idée du « bien faire » étant primordiale. En effet, l'étymologie latine du terme de virtuosité va dans ce sens : le *virtuosus*, fait « bien » et suit le « bon » chemin (au sens moral), tandis que *virtus* – « vertu » en français depuis le XII^e siècle – qualifie la haute valeur d'un homme, tant sur le plan moral que physique. L'adjectif *virtus* caractérise la bravoure de l'homme (*vir*) ; lié à l'exercice militaire, il souligne le courage physique dans l'exercice de la guerre, et, par conséquent, le courage moral. Outre le champ de la norme vertueuse, le terme englobe ainsi peu à peu le champ lexical de la force, du courage puis du mérite, teintant aussi fortement la notion de moralité. Le virtuose est au départ celui (mais pas celle) qui suit la norme à la perfection et dont la vertu est excellente. Par extension, le vertueux est « fort », « puissant », liant le terme à une vision de la masculinité qui sera très intéressante à interroger dans le cas de la danse. Au-delà de l'idée de morale, une analyse philologique du terme révèle qu'il est en effet le plus souvent employé comme référent masculin, associé directement à la discipline militaire. Peu à peu, un glissement sémantique s'opère. De la capacité à être vertueux, la virtuosité va peu à peu désigner une capacité d'exécution remarquable dans le domaine des sciences, puis dans le domaine des arts. S'éloignant de la morale mais non du « bien faire », le virtuose excelle au sein d'une pratique ou d'un savoir, mais de façon presque hors norme.

En danse, la scène européenne actuelle⁹ ne semble pourtant que peu s'interroger sur les mécanismes et les enjeux du pouvoir. On pensera au récent *Œdipus / bêt noir* (2012) de Wim Vandekeybus, variation chorégraphique et théâtrale sur le mythe d'Œdipe et réflexion sur le pouvoir et le politique poursuivie depuis *Sonic Boom* (2008), ou encore à Hofesh Shechter qui, au Royaume-Uni, s'intéresse à la question du pouvoir dans *Political Mother* (2010), *Uprising* (2006) et *In your Rooms* (2007). Si ces deux chorégraphes s'interrogent sur l'organisation politique de nos sociétés et sur les mécanismes de la prise de pouvoir, d'autres s'intéressent plus directement aux représentations du corps, soumis ou insoumis au pouvoir, notamment dans un système disciplinaire. On citera alors *Tout va bien* (2010) du Français Alain Buffard, ou encore *Tourlourou* (2005) de l'Italienne Carlotta Sagna. Ici, les rapports de domination entre les êtres, la discipline des corps ou encore les modèles d'organisation – collective ou individuelle – sont figurés par la mise en jeu d'un geste puissant, parfois violent : des corps qui se jettent au sol et qui se heurtent chez Vandekeybus, des corps courbés, martelant le sol, courant et sautant jusqu'à épuisement chez Shechter, ou encore des corps rigides, en force chez Buffard et Sagna. L'enjeu, pour ces chorégraphes, semble être de donner à voir et à ressentir une figuration du pouvoir à travers des corps dominants et / ou dominés par une virtuosité immédiatement frappante : « L'effort est rendu visible. On peut donc en déduire que la virtuosité est liée à un certain usage du corps impliquant vitesse, dépense, accentuation »¹⁰. Dans ce cadre, devrions-nous considérer que la virtuosité agit comme soumission / résistance à une construction disciplinaire ? Est-il possible de dépasser cette mise en jeu relativement binaire par une virtuosité plus invisible, plus complexe, qui viendrait sculpter différemment le corps dansant ? Autrement dit, comment passer de la figuration du pouvoir en scène à l'incorporation du pouvoir ? Comment le corps dansant peut-il désobéir au cadre normatif de la virtuosité et incorporer *autrement* le pouvoir à travers une *autre* forme de virtuosité ? Les propositions de Rachid Ouramdane, par exemple – *Des Témoins ordinaires* (2009), *Exposition universelle* (2011), ou encore sa récente création *Polices* (2013) –, iraient en ce sens en s'interrogeant sur le pouvoir et cherchant la manière dont toute organisation sociale et politique

9. Nous parlons ici de danse contemporaine. Néanmoins, à cette appellation trop vague et utilisée par défaut – comme les danses qui se font aujourd'hui –, et à la suite de Laurence Louppe, nous dirons que les objets qui nous préoccupent se dansent dans le *présent-actuel*, présent du danseur dans un contexte social, politique, culturel, et instant de la représentation. Voir Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

10. Julie Perrin, « Du quotidien, une impasse critique », p. 93.

(l'esclavage pour *Des Témoins ordinaires*, la monstration des corps dans *Exposition universelle*, etc.) marque les corps, les gestes. Sans démonstration de force, la question du pouvoir se noue dans les corps presque immobiles ciselés par le chorégraphe. Enfin, l'exemple d'Olivier Dubois, ouvrant ce texte, notamment dans sa trilogie – *Révolution* (2009), *Rouge* (2011), *Tragédie* (2012) – présentée comme un « manifeste », permettrait de penser une articulation entre virtuosité et pouvoir, dont l'incorporation est complexe, les enjeux multiples, et qui se joue à plusieurs niveaux.

« L'EXERCICE DU POUVOIR », QUEL(S) GESTE(S)

Pour creuser cette question de l'incorporation du pouvoir et identifier différentes formes de virtuosité, du visible à l'invisible, nous proposons, à partir des méthodes d'analyse du mouvement et d'analyse systémique du geste expressif, d'étudier quelques exemples concrets de gestes.

DÉMONSTRATION DE FORCE

Chez certains chorégraphes que nous avons cités – Vandekeybus, Shechter –, c'est la puissance du geste qui est avant tout mise en avant. Ainsi, une dépense élevée d'énergie, un vocabulaire chorégraphique fondé sur l'accumulation de mouvements, un jeu sur la surprise ou la maîtrise du temps, qui supposent beaucoup d'engagement physique de la part du danseur, se retrouvent chez l'un et l'autre des chorégraphes qui amarrent la représentation du pouvoir à la puissance du corps ou à ce que la théoricienne de la danse Ann Cooper Albright nomme le « *crash and burn dancing* »¹¹.

Wim Vandekeybus a régulièrement travaillé sur le groupe et sur la manière dont le groupe (de danseurs) s'organise autour du risque, prenant le pouvoir les uns après les autres en faisant montre d'une puissance supérieure. Écrite pour les vingt ans de la compagnie Ultima Vez à partir de différents extraits du répertoire, *Spiegel* reprend une séquence assez connue du travail du chorégraphe : les danseurs courent, marchent, sautent et chutent tout en évoluant au milieu de briques lancées par les uns et les autres. Alors que le rythme s'accélère, un danseur lance une brique dont la trajectoire paraît compromise, personne n'est là pour la rattraper. Tandis que les autres interprètes continuent de courir et de danser, ignorant le danger au-dessus de leurs têtes, un danseur surgit au dernier moment et attrape la brique au vol avant de la relancer. Les danseurs agissent, sans filet de sécurité. La

11. Littéralement, « une danse qui se consume (dans l'instant) » ; Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Londres, Wesleyan University Press, 1997.

course, par sa vitesse et son déséquilibre permanents, oblige à la vigilance ; elle entraîne le corps dans une chute vers l'avant (force centrifuge), dont il ne s'échappe que par la force du saut ou du rebond. L'engagement physique sur scène induit un face-à-face des danseurs sur le plateau et, plus encore, entre la scène et la salle, avec laquelle se joue aussi le combat :

Les désirs sont privés de leur objet, les affects sont exposés tels qu'ils sont. Le groupe invente les manières de représenter cette aspiration [en anglais le terme peut aussi bien traduire le verbe *to wish*, soit souhaiter, que le verbe *to want*, soit vouloir] dans un événement intense qui a lieu ici et maintenant. [...] Vandekeybus ne cherche pas un système d'oppositions mais plutôt à travailler avec les tensions nées de la confrontation entre ces différents états et qui génèrent la force du mouvement¹².

Le risque est là, dans une tension permanente. Celui qui prend des risques prend le pouvoir. Nul espace de repos dans cette démonstration de force : « Dans le risque, on cherche un rapport à l'autre, à l'incertitude. La notion de risque est sans aucun doute liée à la peur du chaos et de l'incontrôlable »¹³, explique le chorégraphe.

Néanmoins, le pouvoir (qu'il soit politique ou d'une autre nature) ne s'exprime pas seulement à travers les gestes explosifs que sont le saut ou la course. On retrouve chez Vandekeybus (*Œdipe / bête noire*), mais aussi chez Shechter (notamment dans *Uprising* et *In your Rooms*), des corps contraints, tordus, dont la puissance est contenue et qui se battent pour la conquérir à nouveau. Chez ces deux chorégraphes, la réflexion sur les rapports de pouvoir passe aussi par une atteinte au corps qui plonge le spectateur dans une sensation de malaise. Par exemple, les pièces de Shechter jouent souvent sur la saturation des sens du spectateur : saturation auditive par l'usage d'une musique très forte, saturation visuelle par une accumulation de mouvements et des lumières très crues, saturation kinésique par l'absence presque totale de silence corporel. *Uprising*, par exemple, commence alors que sept danseurs sont allongés au sol, éclairés par une rampe de projecteurs puissants et presque aveuglants en fond de scène. Sur des bruits de machines,

12. « Desires are deprived of their objects and affects are presented as they are. The dance group invents ways to present the wishing and wanting in an intense event taking place here and now. The confrontation between sleep, a state of full relaxation and stillness, and the furious movement of strong emotion does not place them in opposition. Sleep has its own intensity, just as an emotion can paralyse. Vandekeybus does not intend to establish oppositions, but rather to work with the tension between these differing states, the confrontation of which creates the force of the movement » ; Alena Alexandrovna, « Furious Bodies, Enthusiastic Bodies. On the Work of Wim Vandekeybus », *Performance Research*, vol. 8, n° 4, 2012, *Moving Bodies*, p. 25 (nous traduisons).

13. Wim Vandekeybus, « Entre la sécurité et la peur », entretien avec Erwin Jans, *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2^e trimestre 2005, *L'épreuve du risque*, p. 33-35 (33).

chacun tente de se mouvoir. Un bras, la tête, le bassin soulevé, un tour sur les épaules : les poses se succèdent, tordant le corps de plus en plus. Les membres sont crispés, les appuis fragiles. L'empathie kinesthésique est ici très forte car, le mouvement se jouant toujours à la frontière avec la chute, le spectateur a l'impression d'un corps qui ne peut se tenir debout. Quelque chose domine ce corps, et cette domination passe par un geste contraint.

On retrouve ce motif chez Vandekeybus lorsque, dans *Cedipus/bêt noir*, les danseurs incarnant le peuple de Thèbes se tordent au sol ou se jettent contre un grand mur de vêtements et d'amas de tissus dressé à cour. Bien qu'ici le travail sur la torsion et la déformation figure la maladie (la peste), ces corps qui se heurtent constamment au sol ou s'accrochent désespérément à ce mur, ces corps qui jamais ne se relèvent sur leurs deux pieds et qui ainsi ne reprennent jamais figure humaine, semblent poussés au sol par une force dominatrice. Plus le destin fond sur les Thébains, plus le corps prend des risques, plus le mouvement se complexifie, plus le plateau se remplit de créatures que le spectateur, dans son propre corps, ne peut plus reconnaître. De l'ordre au désordre, le geste se déploie dans une virtuosité qui ne cesse de transformer les corps des danseurs, de corps puissants et dominants en des corps dominés et déshumanisés. L'argument dramaturgique conduirait à voir dans ce travail au sol la force du *destin*, mais ce qui est donné à voir est aussi l'épuisement bien réel des interprètes, repoussés aux confins de leur geste. Le geste virtuose n'est plus puissance, il est épuisement.

SE DRESSER CONTRE...

S'ériger, se mettre debout, marcher, défiler... Autant de gestes qui renvoient à la construction de la posture verticale, fondamentale dans notre organisation sociale en ce que la posture définit en partie l'être, son rôle dans la société et la manière dont il s'y affirme. Il est connu que l'orateur n'est rien sans une posture assurée, sans l'érection de tout son corps, les deux pieds enracinés dans le sol, garantissant à la fois stabilité et liberté de mouvement. Isabelle Launay et Christine Roquet rappellent que : « C'est encore à décrire ce qui fonde et construit le *gestus* social propre à une communauté que s'était attelé en 1934 Marcel Mauss dans sa célèbre conférence sur *Les techniques du corps* cherchant à élucider tout ce que la seule façon de marcher peut nous dire d'un groupe social donné et des écarts individuels »¹⁴. Travailler sur la posture pour interroger le *gestus*

14. Isabelle Launay, Christine Roquet, « De l'attitude à la posture ou ce qu'un danseur peut dire aux hommes politiques », in *Posture(s), imposture(s)*, MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne, 2008, cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.

social et l'incorporation du pouvoir fait ainsi partie de la démarche des chorégraphes que nous avons cités.

Chez Hofesh Shechter, le silence des corps n'existe pas. Ainsi, dans *Political Mother*, le chorégraphe propose une réflexion sur l'ordre du monde : « Face à certains événements mondiaux proprement incroyables, qu'ils soient politiques ou écologiques, que signifie la normalité ? »¹⁵. Les séquences de groupe y sont très nombreuses, reprenant des motifs qui pourraient faire penser à des danses tribales. L'organisation chorégraphique de ces groupes est toujours la même : les corps sont tournés vers le centre de la scène (jamais vers la salle), les appuis des pieds sont marqués dans le sol, voire martelés comme dans certaines danses primitives, les colonnes vertébrales sont courbées, de sorte que s'opère un transfert du poids vers l'avant du corps. Dans cette posture, le groupe est refermé sur lui-même. Le fait que la colonne ne soit pas érigée et que le poids du corps se déporte de l'axe vertical entraîne le spectateur dans cette chute. Rebonds, petits sauts, marches ou autres mouvements sont ainsi exécutés en maintenant une tension vers le bas, donnant la sensation que ces groupes de danseurs sont soumis à une force extérieure, le corps ployant sous le poids de ces « événements mondiaux » dont parle Shechter.

Conquérir la posture verticale est donc un enjeu de pouvoir important, motif qui articule le solo *Rouge*, dansé et créé par Olivier Dubois. En effet, la pièce se développe comme un corps cellulaire se multipliant et grossissant jusqu'à ce que le danseur ne parvienne plus à le contenir totalement. Il part d'un mouvement extrêmement lent, qui se développe ensuite comme s'il entraînait en résistance avec l'air, comme s'il ne parvenait pas à prendre toute son ampleur et à investir l'espace – une matière contenue, enfermée jusqu'à son explosion. En effet, petit à petit, le geste laisse s'échapper des spasmes, le haut du corps se désarticule en isolations et micropulsions qui contaminent peu à peu l'ensemble du corps :

Seconde partie du triptyque dont *Révolution*, pièce créée en 2009, fut le premier volet, où un chœur féminin se lançait dans une marche irrévocable, souterraine et où il s'agissait de faire entendre le sombre hurlement de la résistance, *Rouge* est à voir comme une réponse masculine et solitaire et laisse ainsi apparaître la bête révolutionnaire. [...] C'est une traversée, un parcours de combattant, le fer levé, dardé. Là où *Révolution* faisait naître le chant... long parcours, endurance, tremblement, le corps mouvant, remuant, martelant pour que le magma grave, devienne chant, il s'agit cette fois de laisser jaillir le cri libérateur. Du grondement sourd en passant par le chant pour atteindre le cri, soudaine

15. Site de la Hofesh Shechter Company, www.hofesh.co.uk, page consultée le 30 août 2013.

irruption, éruption corporelle ! Le corps hurlant. Une parole délivrée au nom de centaines tues ; une voix portée par mille autres, de la puissance virile, de la conquête, du sang versé, ici une vocifération... L'homme se redresse et frémit au souvenir de ses combats¹⁶ !

Dans *Rouge*, là encore, la posture érigée ne parvient à se construire qu'au prix d'une tension et d'un effort immenses. Ce corps « criant » de révolte chez Olivier Dubois demeure un corps contraint, plié, tordu. Car « l'Homme » ne se redresse jamais complètement. Tout d'abord parce que le danseur est durant toute la pièce sur des talons hauts qui l'empêchent, de fait, de maintenir un équilibre stable et un enracinement fort dans le sol ; ensuite parce que, si le corps s'érige bien dans *Rouge*, il n'affirme pas pour autant sa puissance, mais explose, se déconstruit dans un mouvement tout aussi virtuose. Échec du corps redressé dans *Rouge*, éternelle lutte des corps dans *Political Mother*... Qu'en est-il des pièces chorégraphiques qui travaillent sur la posture érigée ?

RESTER debout

Deux exemples assez récents posent cette question, dans des optiques dramaturgiques radicalement différentes. Un premier exemple serait celui d'Alain Buffard qui, dans *Tout va bien*¹⁷, travaille sur un corps que Georges Vigarello dirait redressé¹⁸, sur un corps discipliné et disciplinaire, reprenant le motif de la marche militaire. Cherchant à dénoncer ce corps disciplinaire, l'exercice du pouvoir sur la normalisation des corps, le chorégraphe impose en fait aux danseurs, comme aux spectateurs, une opposition binaire entre dominants et dominés : corps au sol, battus, inertes *versus* corps érigés, musclés, forts... Il intègre d'ailleurs à cette opposition des stéréotypes de genres qui viennent renforcer les pouvoirs des uns sur le corps des autres, notamment en faisant travailler l'une des danseuses sur pointes, instrument supposé de domination (comme d'autres portent des fusils) mais qui, dans ce cas, ne fait que renforcer la construction d'un corps normalisé par le pouvoir politique et social : « Le

16. Note d'intention des spectacles *Révolution* (2009) et *Rouge* (2011), site de la compagnie COD, www.olivierdubois.org, page consultée le 30 août 2013.

17. Le spectacle *Tout va bien* s'intéresse au corps disciplinaire : « Des courses affolées, des *tempi* frappés et scandés ; des costumes uniformisés, des casques surdimensionnés. Clins d'œil à la danse et à la guerre : des marches militaires, des conditionnements absurdes, des rengaines à l'accordéon, des ritournelles obsédantes et même des pas de danse : tel pourrait être le viatique de *Tout va bien*. Faire ses classes ou prendre une classe » ; Alain Buffard, note d'intention, www.alainbuffard.eu, page consultée le 30 août 2013.

18. Voir Georges Vigarello, *Le Corps redressé* [1979], Paris, Armand Colin, 2001.

corps masculin doit effectivement manifester la force et la vigueur, qui peuvent s'exprimer dans un corps massif. Chez la femme, c'est la minceur qui est valorisée : elle est signe de jeunesse, de verdeur (et simultanément de fragilité, de vulnérabilité) »¹⁹, nous rappelle Vigarello. *Tout va bien* peut faire écho à une pièce antérieure dans laquelle on retrouve un corps appareillé (sur pointes) et discipliné : *Tourlourou* de Carlotta Sagna. Ici, une danseuse « kamikaze »²⁰, seule en scène, tutu camouflé et chaussons de pointes assortis, danse au milieu d'une cible sur une marche militaire, proclamant un compte à rebours qui marque le temps qui la sépare de la mort. Scénographie, effets sonores et posture du corps véhiculent la sensation d'un spectateur-voyeur, finalement juge d'un corps dont la toute-puissance le détruit à mesure qu'il se redresse. Chez Buffard comme chez Sagna, associé au pouvoir militaire, le chausson de pointe devient le véhicule du disciplinaire et conduit le corps à sa perte (les danseurs « s'entretuent » dans *Tout va bien*, la danseuse est amenée à disparaître dans *Tourlourou*). Critique du pouvoir disciplinaire, critique des corps normalisés, ces exemples ne parviennent pourtant pas à interroger le corps autrement que par la norme qu'ils dénoncent.

Rachid Ouramdane parvient justement à poser des questions similaires, mais sur un autre mode. Dans la pièce *Exposition universelle*, créée en 2011, le chorégraphe s'interroge : « Quels stigmates l'histoire politique laisse-t-elle sur les corps ? »²¹.

Interrogeant les rapports entre corps et pouvoir (dans la lignée des pièces *Loin* et *Des Témoins ordinaires*), Rachid Ouramdane ouvre son spectacle seul en scène, au milieu du plateau, simplement éclairé par une douche, debout sur une plateforme qui tourne lentement. Immobile, le poids réparti également sur les deux pieds, le buste dressé, tendu vers le haut, les mains le long du corps et le regard posé à l'horizon, ce corps semble presque être statue de cire, offerte au regard du spectateur. Car ici, le rapport de force entre regardant et regardé est lié à la question de la posture. Le spectateur, assis dans son siège, a face à lui un corps érigé, qui le domine. Pourtant, le regard du spectateur sur ce corps « exposé » crée une autre dynamique. Car un corps « exposé » n'est pas un corps « érigé ». Il ne se dresse pas contre ce pouvoir dominant, contre ce regard qui le scrute (effet renforcé par le dispositif sonore et scénographique) :

19. Georges Vigarello, « Une question d'histoire : qu'est-ce qu'être mince ? », *Repères. Cahier de danse*, n° 24, novembre 2009, *Corps de danseur*, p. 9.

20. Voir le site de la compagnie Caterina & Carlotta Sagna, <http://caterina-carlotta-sagna.org>, page consultée le 30 août 2013.

21. Site de la compagnie L'A. / Rachid Ouramdane, www.rachidouramdane.com, page consultée le 30 août 2013.

il le subit. Virtuosité invisible, le corps du danseur doit lutter sans répit contre les forces gravitaires mais également ne pas ployer sous le regard de l'autre. La posture debout tient principalement par la direction du regard qui, placé à l'horizon, ne change jamais d'espace, comme une ligne de force plus inébranlable encore que ne l'est le corps. C'est donc à travers ce simple jeu de posture et de regard que Rachid Ouramdane parvient à raconter une histoire des corps et du pouvoir, à faire ressentir ces enjeux au spectateur, alors que nul mouvement n'a encore envahi la scène.

RASSEMBLER LES FORCES EN PRÉSENCE

Du visible à l'invisible, nous reviendrons, pour conclure, sur le spectacle *Révolution* d'Olivier Dubois. Car au-delà de l'épuisement des corps que le spectacle provoque, tout commence par une simple marche, régulière, sur 160 temps, exactement à l'unisson. Pourtant, c'est dans l'infiniment petit de cette *simple* marche que la prise de pouvoir des interprètes opère, mettant en jeu la virtuosité de leur geste autrement que dans la démonstration de force.

Alors qu'une section de la musique de Ravel (la ligne rythmique) est répétée dix fois, ce n'est que petit à petit, à l'arrivée de la ligne mélodique (au bout de trois minutes environ), que la parfaite organisation de cette armée en ordre de marche s'altère. La virtuosité de cet « être-ensemble » que rien ne perturbe vient nous rappeler qu'il existe une force qui ne peut s'exprimer ailleurs que dans la puissance physique des corps. Dans l'unisson, la puissance est générée par le collectif, celle que l'on retrouve dans les grandes manifestations mais aussi dans la démonstration politique que constitue le rassemblement orchestré et chorégraphié par la puissance militaire. Trouble de l'unisson.

Ne s'agit-il pas là précisément, plus que d'un signe historique d'un retour de la discipline des corps – à laquelle ils auraient un moment échappé... –, d'une figure récurrente qui manifeste à l'occasion la question lancinante que la danse se pose à elle-même dans sa création : qu'est-ce que composer l'hétérogène des mouvements de la danse, ensemble²² ?

La virtuosité, ici, c'est l'unisson. Est-elle le moteur d'une forme de transgression ou, au contraire, impose-t-elle ce qu'Isabelle Ginot nomme un « corps d'autorité » ?

22. Marie Bardet, « Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec ? », *Repères. Cahier de danse*, n° 25, avril 2010, *Mettre en commun. Se rassembler, se ressembler*?, p. 5.

Gommage des différences et éternelle récupération (souvent inconsciente, j'en conviens) du corps discipliné et disciplinaire à travers un modèle unique, témoignant par là d'une sorte d'illettrisme du corps et du geste ; pour reprendre l'expression même d'Hubert Godard. Ainsi, la micro-physique du pouvoir de Foucault opère sans cesse, et bien malgré nous²³.

Car, malgré le parfait unisson que la pièce semble imposer, malgré la sensation d'un même et seul corps, puissant, inébranlable, cette virtuosité de l'unisson est aussi vecteur de désordre car la révolution ne s'arrête pas là.

Dans le spectacle d'Olivier Dubois, peu à peu et de manière presque imperceptible, certaines des danseuses se décalent par rapport à la base rythmique, retenant le poids du corps afin de ralentir leur pas, laissant la perche freiner très légèrement leur corps emporté par la force centrifuge de cette marche en cercle. Le simple fait que certaines danseuses commencent à retenir le poids de leur jambe en l'air avant de laisser le pied se reposer sur le sol, sur certains temps – ce qui a pour effet d'induire un léger retard sur la musique – suffit à amorcer une forme de désordre dans ce corps de ballet si ordonné. Le seul motif de la marche dans *Révolution* suffit à révéler une autre prise de pouvoir des interprètes à travers la nature du geste. Comme pour les corps immobiles de Rachid Ouramdane, les corps en ordre de marche de *Révolution* mettent en jeu une virtuosité invisible. Le geste s'altère peu à peu tandis que la virtuosité réside dans la capacité à imperceptiblement décaler l'axe de son corps, suspendre son poids en jouant sur l'infiniment petit des muscles. En témoigne ce moment du spectacle où quinze des seize danseuses s'arrêtent brusquement dans leur mouvement. Les quinze corps restent figés tandis que la seizième danseuse continue sa marche avant que tout le chœur ne reprenne, ensemble. À cet instant, tout l'ordre établi se trouve bouleversé. La suspension du temps agit comme une perturbation dans l'ordre kinésique du spectateur, dans un moment tout aussi virtuose que les longues séquences de mouvements qui le précèdent. Rien n'est acquis dans cette microsociété, d'apparence si ordonnée, du corps de ballet de *Révolution*.

Échapper au contrôle des corps par le pouvoir politique et social et par là même révéler l'incorporation de cette prise de pouvoir, n'est-ce pas là le projet des différents exemples que nous avons cités ? Ces figures du pouvoir dans la danse contemporaine sont donc capables d'être virtuoses car hyperperformantes, ce que Bettina Brandl-Risi nomme « *virtuosity as*

23. Isabelle Ginot, « Danse : l'en dehors et l'au-dedans de la discipline », in *Les nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Anne-Marie Gourdon (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 179.

outperforming »²⁴, mais elles cherchent en même temps à lutter contre tout ce qui les conditionne comme virtuoses, en *s'indisciplinant*, en renversant l'ordre du pouvoir, laissant s'immiscer une forme de désordre, de désobéissance. Au-delà ou en deçà de l'excellence et de la puissance, en dehors de toute norme, la virtuosité peut être un état de désorientation et / ou de perte de quelque chose, en référence à ce que la chercheuse allemande identifie comme la virtuosité de l'échec (« *virtuosity as failure* »²⁵), invitant le spectateur à poser autrement son regard sur ces corps dansants et sur leurs manières d'incorporer les mécanismes du pouvoir.

AGATHE DUMONT

CENTRE NATIONAL DE DANSE CONTEMPORAINE D'ANGERS (CNDC)

24. Bettina Brandl-Risi, « The New Virtuosity. Outperforming and Imperfection on German Stage », *Theater*, n° 37, vol. 1, 2007, p. 9-37.

25. *Ibid.*