



HAL
open science

UNE STRUCTURE DÉMOCRATIQUE INSTABLE

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot. UNE STRUCTURE DÉMOCRATIQUE INSTABLE. Mobiles n°1, "Danse et utopie", L'Harmattan, 1999. hal-02497887

HAL Id: hal-02497887

<https://hal.science/hal-02497887>

Submitted on 3 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE Isabelle GINOT
STRUC
TURE
DÉMO
CRA
TIQUE
INSTA
BLE

Article paru dans
Mobiles n°1, « Danse et Utopie », Arts 8,
Paris, L'Harmattan, 1999, p. 112-118.

UNE STRUCTURE Isabelle GINOT DÉMOCRATI QUE INSTABLE

Article paru dans
Mobiles n°1, « Danse et Utopie », Arts 8,
Paris, L'Harmattan, 1999, p. 112-118.

La période des années 60 – caractéristique des “mirages” utopiques dont parle Michel Bernard dans ce même volume –, est aussi celle d’un pivot majeur dans l’histoire de la danse moderne américaine – pivot qui consacre le passage, dans l’historiographie, de la modernité à la postmodernité¹. Les instants désormais mythiques du Judson Dance Theater sont indissolublement liés aux flux de mouvements, contestations, expérimentations “hirsutes”, selon le joli mot de Sally Banes², des années 60 ; le dépeçage méthodique des conventions implicites de la danse moderne désormais dite “historique”, l’organisation autogestionnaire du collectif du Judson – puis du Grand Union – le soutien et la participation à des actions politiques, sont directement tributaires de l’idéologie de la contre-culture de cette époque.

L’utopie, alors, a un nom : la démocratie. Et, en danse, elle a des pratiques spécifiques : au-delà des dénonciations de tout ce qui, dans les modes de production chorégraphiques, est saisi par le capital et ses hiérarchies économiques, politiques et sociales, l’utopie démocratique est à l’origine d’une mutation esthétique cruciale : la redistribution des valeurs, dans le corps et entre les corps.

Trente ans plus tard, au vu de ce que sont devenus les acteurs et les aventures de cette époque, il serait facile de ranger cette brève période au rang des “mirages, aberrations ou méprises de l’idéologie” qu’épinglé Michel Bernard : Robert Dunn est mort dans la misère, Yvonne Rainer a quitté la danse, le

¹ Dans la première édition de son ouvrage *Terpsichore in Sneakers* (Houghton Mifflin, Boston, 1980), Sally Banes définit le courant postmoderne en danse selon une chronologie (la génération post-Cunningham), une période (les années 60 et 70) et un certain nombre de concepts esthétiques. La nouvelle édition (Wesleyan University Press, 1987) est augmentée d’une “Introduction à l’édition Wesleyan” où elle étend la période (jusqu’aux années 80) et les enjeux esthétiques, afin de pouvoir inclure toutes les tendances artistiques américaines des années 80, ce qui trouble quelque peu le concept de post-modernité comme champ esthétique.

² Sally Banes, *Pouvoir et corps dansant*, traduction de Lisa de Rycke et Isabelle Ginot dans ce même volume [*Mobiles* n°1, « Danse et Utopie », Arts 8, Paris, L’Harmattan, 1999].

Contact Improvisation initialisé par Paxton a produit autant de conventions qu'il en a déjoué, et quant à Trisha Brown, elle a rejoint les rangs des chorégraphes les plus connus, et n'hésite pas à infiltrer le domaine le plus établi de la convention du spectacle : l'opéra. Il serait pourtant aussi impossible d'ignorer la puissance des mutations esthétiques engendrées par cette époque, que d'imaginer que la "seule dimension esthétique" – disjointe des idéologies qui travaillaient les processus de création – aurait survécu ou fait ses preuves. Comment donc penser aujourd'hui ces "utopies" chorégraphiques, admettre à la fois leur nature idéologique, éphémère et fortement liée à leur époque, et la force des dispositifs politiques et esthétiques qui œuvrent encore aujourd'hui, alors même que la nature "utopique" (c'est-à-dire, ici, éphémère et irréaliste) de leurs ambitions sociales ne font plus aucun doute ?

La mise en garde de Sally Banes, dans son texte *Pouvoir et corps dansant*, quant à la façon dont critiques et historiens pensent les rapports entre danse et société, invite explicitement à chercher la puissance politique de la danse à l'intérieur même de son geste, et non comme "reflet", ou simple panneau d'affichage de forces idéologiques à l'oeuvre dans le reste du monde social. Le travail de Trisha Brown est au coeur de ces questions : artiste non explicitement engagée (contrairement, par exemple, à Rainer et Paxton dont la production artistique a toujours été liée à leur engagement militant), c'est dans les dispositifs producteurs du geste, au sens large, qu'il faut chercher l'actualité politique de son oeuvre. C'est là aussi que l'on pourra comprendre comment, de la danseuse marginale à qui Rauschenberg, soucieux de sa sécurité, offrait les harnais qui la suspendraient aux façades des gratte-ciel new yorkais³, à la sommité bardée de prix et décorations qui se lance aujourd'hui dans la mise en scène d'un opéra financé par les plus prestigieux producteurs de lyrique, il n'y a rien d'autre qu'une vie de travail continue, démunie de ruptures, et que les mêmes enjeux idéologiques travaillent ses spartiates oeuvres précoces et ses somptueuses récentes créations.

La notion de corps démocratique, employée dès ses premiers travaux dans une définition très spécifique par Trisha Brown, reprise par Sally Banes comme sous-titre d'un ouvrage consacré au Judson Dance Theater⁴, cristallise les paradoxes et les enjeux – pratique idéologique, pratique esthétique ? – de ces questions. On se souvient, dans le trajet périodisé de Trisha Brown⁵, des premières époques : improvisations structurées, *equipment pieces*, accumulations. Avec ces dernières, la chorégraphe réintérait la scène théâtrale, renonçait à l'éphémère et au non formel, et commençait, après une période de "table rase" méthodique des héritages historiques, à jeter les bases de son propre mouvement et de ce qui allait devenir un vocabulaire. Pour elle comme pour la génération du Judson, la période des expérimentations en matière de composition, de matériau gestuel, de rapport avec le public, etc., est une période fondatrice, moins parce que des formes ou un style y trouveraient leur origine, mais parce que l'outillage conceptuel ou méthodologique qui y est mis à l'épreuve demeure le garant de l'interrogation des formes produites aujourd'hui encore.

Trisha Brown pense le corps et le geste comme des objets hiérarchisés, et la notion de démocratie lui sert à déconstruire ce système de valeurs. Quelques trente ans plus tard, la même notion révèle sa dimension pragmatique, et non dénuée d'humour : la démocratie du corps, une recette contre les maux de

³ Notamment dans la célèbre performance *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), où un danseur harnaché reproduit le mouvement exact de la marche... sur la paroi verticale d'un immeuble, renversant ainsi de 90 degrés l'impact habituel de la gravité sur le corps.

⁴ *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*. U.M.I. Research Press, 1983.

⁵ Voir l'article de Laurence Louppe "Voyage dans l'oeuvre de Trisha Brown", *Nouvelles de danse* n°17, octobre 1993, p. 13.

l'âge⁶. Ainsi attaque-t-elle subrepticement un autre bastion du pouvoir en danse : les modèles traditionnels d'usage de soi maintiennent l'image d'un corps normé, virtuose, qui exclut le passage du temps (ou plutôt, le dissimule : les danseurs "vieillissants" disparaissent de la plupart de nos scènes). En déjouant ces modèles, elle opère un coup d'état : le corps tout-puissant de la danse est remplacé, ou associé, à un corps compétent, qui ne cède rien au premier en matière de virtuosité mais la déplace dans un autre champ.

Ce procès de démocratisation de son corps et des espaces de sa danse est l'une des stratégies qui participe à toute l'entreprise Judson : délier le geste des inscriptions de la modernité historique – et de leurs soubassements classiques –, échapper à l'emprise des modèles qui travaillent le corps dansant, et, indissolublement, le regard du spectateur. Il s'agit de "neutraliser" le corps, selon le mot de Laurence Louppe⁷, et pour cela, renoncer à l'illusion d'effacer les traces des gestes antérieurs, et plutôt inventer d'autres traces et d'autres inscriptions. Comme Louppe le voit bien, la période des Accumulations sert à construire d'autres étayages, d'autres axes d'appui, et à constituer ainsi un autre réseau de traces pour le corps dansant à venir. Et si ce corps nous semble blanc, neutre, voire vierge, c'est que le déplacement de ses zones d'intensité, la bascule – et l'incessante mobilité – des vecteurs qui le tendent, nous privent aussi des lois qui ordonnaient notre regard sur lui. Trisha Brown participe là encore à la guerre radicale engagée par la génération Judson contre les idéologies qui travaillent la danse : l'organisation classique, en imposant un système hiérarchique de valeurs corporelles et spatiales, y noue aussi le regard spectateur, trace le cadre et la conduite de nos rapports au corps de l'autre et nous soumet, en l'occurrence, au pouvoir de son image.

Les dispositifs de Trisha Brown s'inscrivent eux-mêmes sur un ensemble cohérent de stratégies artistiques : le Contact Improvisation initialisé par Steve Paxton entendait proposer une alternative à la dualité vainqueur/perdant ; remplacer le critère quantitatif ("plus" ou "moins" puissant) par des critères qualitatifs (capacité et rapidité d'adaptation, par exemple). Dans le travail sur les "tâches" (task) introduit par Ann Halprin, l'objet ou l'objectif vient offrir un étayage au geste qui permet de dissoudre les valeurs et les intensités qui soutenaient traditionnellement le mouvement dansé. Les dispositifs d'Yvonne Rainer, avec notamment *Trio A*, puis *Continuous Project Altered Daily*, offrent une échappatoire aux modèles dominants de la composition...

On le sait, cette entreprise de démolition – de la charpente du pouvoir – ne s'est pas arrêtée à la mise en œuvre de nouveaux modèles gestuels. La mise en question de la façon dont regard et corps dansant se construisent mutuellement n'arrive pas postérieurement à l'acte de création, au moment où "l'œuvre" rencontrerait un public. Elle est prise au cœur des dispositifs de création et des processus artistiques, éminemment et essentiellement critiques. Peut-être que l'atelier de Robert Dunn aura surtout servi à cela : démonter la mécanique des interactions entre la production du geste et la production des modèles de réception (les "attentes" de celui qui regarde et ses critères d'évaluation), et proposer un système d'évaluation différent (description et analyse de l'adéquation entre la consigne, le processus et le résultat).

⁶ Voir l'entretien avec Trisha Brown qui précède le présent article [in *Mobiles* n°1, « Danse et Utopie », Arts 8, Paris, L'Harmattan, 1999]. On voit ce que cette façon de penser doit aux techniques somatiques : à la fois à l'analyse qu'elles proposent de la notion d'habitudes gestuelles (que l'on pourrait définir comme système de valeurs figé pour lequel ces techniques proposent différentes stratégies de remise en question), et le système de remplacement qu'elles proposent : une meilleure économie du geste basée sur une distribution égalitaire ou proportionnelle de l'effort dans toutes les parties du corps.

⁷ "Voyage dans l'œuvre de Trisha Brown", op. cité, p. 17.

Ce qui nous intéresse aujourd’hui, en cette époque où les utopies, comme les avant-gardes des années 60 et 70, semblent vouloir être réinventées alors même qu’elles paraissent avoir fait la preuve de leur vanité, c’est d’observer la continuité entre pratique gestuelle, enjeux esthétiques et enjeux idéologiques. Si l’idée de démocratie du corps ou de l’espace permet à Trisha Brown, de façon très pragmatique, d’activer d’autres organisations possibles de son geste, sa portée politique est bien dans le remaniement de la perception et la redistribution des valeurs dans l’économie du corps spectateur, appuyant, mais aussi dépassant largement la proposition de Sally Banes.

Les exemples que celle-ci propose pour illustrer la façon dont les corps dansants non seulement reflètent, mais parfois aussi produisent la culture corporelle sociale d’une époque se limitent à des notions d’images, de rapports sociaux, ou de pratiques codifiées. Pour mieux saisir – ou effleurer – la puissance politique d’une proposition comme celle de corps démocratique, il faudrait parvenir à inclure dans la notion de culture le champ perceptif comme terrain de nouage complexe entre l’expérience du sujet et les pratiques culturelles d’une communauté sociale. Lorsque Trisha Brown constate qu’aujourd’hui, le public peut réellement voir son travail, elle ne signale pas la meilleure visibilité que lui procurent succès et médiatisation : comme Cunningham, quelques années plus tôt, elle prend acte du remaniement perceptif qui permet aujourd’hui, réellement, à sa danse d’être vue. Comment nommer, ou suivre le flux du sentir dans ses liens fluctuants avec la pensée, voire la parole, avant même sa codifications en pratiques sociales ou culturelles ?

On a parlé de l’investissement d’espaces “délaissés” comme stratégie artistique de remise en jeu du mouvement. Trisha Brown note que cette pratique d’avant-garde était polarisée par le regard d’un public déjà prêt, en phase avec les modèles perceptifs engagés par ce travail. Comment comprendre dès lors son “retour” aujourd’hui à des espaces chargés d’histoire, hautement hiérarchisés, dont le sommet semble marqué par sa dernière création : un opéra, financé par les festivals et les producteurs les plus prestigieux d’Europe et des Etats-Unis ? Démission, ou pari ambitieux ? Y a-t-il abandon d’un projet démocratique, voire utopique, dès lors que l’oeuvre s’insère dans les réseaux dominants de la production économique et de marchandisation ?

Si l’on admet, avec Sally Banes, que la danse n’est pas seulement le reflet ou le produit d’un contexte culturel et social, mais qu’elle en est un élément producteur ; si l’on admet aussi, suivant cette fois Hubert Godard⁸, qu’il y a circulation et échange entre le geste dansant et le geste d’une communauté sociale, dans leurs organisations perceptives, gravitaires, tensionnelles, on peut alors se demander non pas en quoi le travail de Trisha Brown peut être arrêté, ou récupéré, par les forces dominantes de l’économie du spectacle, encore largement empreintes d’une esthétique et d’une idéologie classiques, mais plutôt comment la mise en conflit de ces espaces et de sa danse peut conduire à des expériences nouvelles. Comment, plutôt que de se situer en marge des lieux d’exercice du pouvoir, elle peut les infiltrer et en subvertir les champs de force. L’utopie de la danse, et tout particulièrement celle du corps démocratique, ne consiste peut-être plus aujourd’hui à investir des espaces sociaux “délaissés” ou abandonnés, mais à s’exposer aux espaces balisés du pouvoir. L’utopie actuelle de Trisha Brown consisterait-elle dans le retour à la puissance du corps dansant – comme potentiel jusque là “délaissé” par son oeuvre –, l’investissement des cadres du pouvoir comme mise en péril de sa fluidité ? le corps démocratique, et son réseau redistribué de forces, aurait-il comme prochain enjeu le retour au quantitatif, à la forme, l’abandon des espaces désormais maîtrisés de la

⁸ “Le geste et sa perception”, in Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, [Bordas 1995] Larousse 1998.

marge ? Ce retour à la forme ou à la puissance – tel que les pièces du cycle “Musique” le donnent à voir – ne serait ainsi qu’une mise à l’épreuve de son propre travail (identifié à la fluidité, la musicalité autonome et non métrique de la danse, l’exclusion de la figure, etc.), et des conventions désormais établies avec son public. L’utopie, donc, ne serait plus pour elle un espace marginal et “hors de la carte”, mais tiendrait dans le pari d’exposer le corps dansant au jeu des forces du politique, et de l’engager à déjouer ces forces depuis le bastion même de leur production. Par la fluidité, et peut-être aussi par la force.

Isabelle Ginot

Pour citer cet article :

I. Ginot, « Une structure démocratique instable », Mobiles n°1, « Danse et Utopie », Arts 8, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 112-118. Cité d’après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr