



**HAL**  
open science

# Des prothèses pour danser: dispositifs de contrainte et performativité cyborg, chez Marie Chouinard, Annie Hanauer, et d'autres

Michel Briand

► **To cite this version:**

Michel Briand. Des prothèses pour danser: dispositifs de contrainte et performativité cyborg, chez Marie Chouinard, Annie Hanauer, et d'autres. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2021, La prothèse qui fait peur, 26, 10.4000/mim-moc.9497. hal-02511282

**HAL Id: hal-02511282**

**<https://hal.science/hal-02511282>**

Submitted on 5 Jun 2023

**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.

---

## Des prothèses pour danser : dispositifs de contrainte et performativité *cyborg*, chez Marie Chouinard, Annie Hanauer et d'autres

Michel Briand

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mimmoc/9497>

DOI : 10.4000/mimmoc.9497

ISSN : 1951-6789

### Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par Université de Poitiers



### Référence électronique

Michel Briand, « Des prothèses pour danser : dispositifs de contrainte et performativité *cyborg*, chez Marie Chouinard, Annie Hanauer et d'autres », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 26 | 2021, mis en ligne le 16 décembre 2021, consulté le 05 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/9497> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.9497>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

# Des prothèses pour danser : dispositifs de contrainte et performativité *cyborg*, chez Marie Chouinard, Annie Hanauer et d'autres

Michel Briand

---

## La prothèse en danse : contrainte et support

- 1 Dans le cadre d'un ouvrage sur « la prothèse qui fait peur », relié à un axe scientifique sur « les frontières du corps », l'étude présentée ici vise à observer à la fois l'objet « prothèse », du point de vue des recherches contemporaines en danse, et ce qu'une telle perspective peut apporter à d'autres champs disciplinaires. Il est possible que ce point de vue semble *a priori* paradoxal, quand, traditionnellement, au moins pour un grand public, en particulier dans le genre devenu académique du ballet romantique, dit « classique », « le » corps dansant se met en scène comme beau, efficace, sain, actif, virtuose, aérien, dynamique, équilibré, tout sauf handicapé, soutenu par une prothèse, précaire, fragile<sup>1</sup>. Mais, même pour cette danse classique, le rapport au corps, surtout vécu par la danseuse/le danseur, est plus ambivalent et complexe que ce stéréotype. Les corporités, plus que les corps, que construisent, mettent en mouvement et donnent à percevoir les danses dites moderne, contemporaine, actuelles, sont tendues entre des états, énergies, formes, modes d'agentivité variés, voire contradictoires<sup>2</sup>.
- 2 Il s'agit donc de voir d'une part ce que la prothèse fait, peut et devrait faire à la danse (et aux études de danse), avec et au-delà de la peur qu'elle lui fait, peut, voire devrait faire ; d'autre part ce que la danse (et les études de danse) peut faire aux spécialistes de la prothèse, mécaniciens, bio-médecins, psychologues, anthropologues ...Trois cas de figure seront abordés sous leur aspect à la fois esthétique, éthique et politique, suivant

le rapport que l'usage chorégraphique de prothèses organise entre le(s) performeur(s) et son/leur propre corps, ainsi qu'entre ce(s) dernier(s) et le public<sup>3</sup> :

- les prothèses comme dispositif artistique contraignant et productif, dans *Body Remix/Goldberg Variationen* de Marie Chouinard.
- le travail d'artistes vivant avec un handicap<sup>4</sup>, utilisant une prothèse, comme Annie Hanauer dans *Tordre* de Rachid Ouramdane et Viktoria Modesta, au *Crazy Horse*.
- et, avec ou sans projet spectaculaire, les pratiques de danse expérimentées par des amateurs/amatrices vivant avec un handicap physique et/ou sensoriel et utilisant des prothèses et orthèses, en l'occurrence, très visibles, surtout un fauteuil roulant.

### 3 Ajoutons d'autres remarques préalables, utiles aussi sur le plan épistémologique :

- plutôt que de spectacle de danse, on parle souvent de performance dansée, d'une part pour nuancer le primat traditionnel de la vision (et secondairement de l'ouïe) sur les autres sens, dans une histoire du spectacle, surtout occidentale, où dominerait la *mimêsis* comme représentation ; d'autre part pour mettre en avant la kinesthésie et la proprioception (des performeur-euses et spectateur-trices), qui permettent de définir une performance de danse comme une expérience, multisensorielle, transmédiatique, relationnelle, à la fois cognitive, sociale, rituelle et néanmoins philosophique (parfois thérapeutique), fondée sur des effets d'empathie et de *catharsis* puissants ou plus discrets. On insistera aussi sur la notion de synesthésie : la danse, en tant qu'art de la scène relevant du temps et de l'espace, sollicite la plupart des sens, en tension dynamique, en particulier la vision, l'ouïe, la kinesthésie, la proprioception, mais aussi le sens haptique, tactile (à distance), voire olfactif ou gustatif, notamment par empathie, ou du moins identification sensorielle et donc émotionnelle<sup>5</sup>.
- le corps, ou mieux corporéité, est une construction culturelle, liée à des universaux (du type « une danseuse a deux jambes, deux bras, deux yeux, peut se lever et sauter », mais à manier avec précaution, surtout ici...) et soumise à des variations contextuelles, dans l'espace, géographique, et dans le temps, historique, surtout si l'on pense à ce qui se joue dans un corps dansant en termes multidimensionnels de genre, âge, classe sociale, « race », santé, « habilité »<sup>6</sup>. La notion même de danse est multidimensionnelle, variable contextuellement. Et la danse contemporaine est un genre polyphonique qui conjugue, frotte, trouble et déplace des temporalités multiples, parfois contrastées, souvent consonantes<sup>7</sup> : le « contemporain », en danse aussi, selon des modalités spécifiques, se différencie mais aussi s'inspire d'autres types et genres, marqués à la fois historiquement et stylistiquement, baroque, classique, moderne, ainsi que l'hyper-moderne que peut être dans certains cas le post-moderne, du moins quand ce dernier terme ne désigne pas, comme en danse, un mouvement né aux États-Unis, dans les années 1960, et l'« actuel », du type *hip-hop*, *krump*, *vogueing*... Comme l'implique le premier sens du qualificatif, la danse contemporaine croise et met en tension de multiples temporalités, qui dialoguent les unes avec les autres. Mais la seconde danseuse étudiée plus loin, qui travaille en cabaret, et surtout les amateur-trices qui s'intéressent autant aux danses actuelles et populaires, dites de salon ou de bal, ou à des techniques somatiques, qu'à la danse classique, moderne ou contemporaine comme art de la scène, attireront l'attention non pas tant sur la prothèse que sur l'engagement d'une personne handicapée dans des actions d'ordre indissociablement physique, éthique, expressif, social, politique<sup>8</sup>.

### 4 On peut enfin croiser corporéité et kinésie en s'intéressant à une dialectique permanente entre divers types de corporéité :

- corps dansant comme organisme, voire mécanique disciplinée, comme dans le ballet classique, jusque dans une quête ascétique de maîtrise, virtuosité, verticalité, mais aussi

chez des contemporains comme Merce Cunningham<sup>9</sup>. La prothèse est ici un substitut d'organe, visant à améliorer la performance, comme les chaussons adaptés au travail des pointes, en classique, depuis Marie Taglioni<sup>10</sup>, mais aussi, autrement, les *sneakers* des *hip-pop*, danse jazz, danse post-moderne, claquettes<sup>11</sup> ; ou encore, pour la création de formes à réaliser en scène, un logiciel de composition chorégraphique comme *Life Forms*, produisant avatars et mouvements humainement impossibles *a priori*, que le chorégraphe américain amenait cependant sa compagnie à danser. Dans ce dernier cas, on peut parler de « prothèse » comme processus.

- corps dansant comme espace de circulation d'énergies, matières et émotions, voire attributs d'identité, surtout dans le « corps sans organes » inventé par Artaud et repris par Deleuze<sup>12</sup>, perceptible par exemple chez Odile Duboc, dans ses pièces sur le corps-matière, en particulier liquide ou minéral, ou dans le *butôh*, comme « dialogue avec la gravité » et expérimentation de métamorphoses et hybridations humaines, animales, végétales, spectrales, élémentaires<sup>13</sup>. Ici la danse est un art proprement « éco-logique », au sens guattarien des trois écologies environnementale, sociale et mentale<sup>14</sup>. La « prothèse » retrouve ici en partie sa valeur étymologique de *πρόθεσις*<sup>15</sup> « exposition publique » (en particulier d'un corps, vivant ou mort), puis « proposition, projet, dessein ». Elle aide ainsi à réfléchir, en danse, sur la dialectique du montré/caché et du naturel (humain et animal)/ artificiel.
  - corps dansant comme interface, où la surface, la peau, les porosités et interactions entre intérieur et extérieur d'un corps comme entre les corps dansants, sont le plus significatif, comme dans de multiples pièces de Pina Bausch, Maguy Marin ou Mathilde Monnier. Par ailleurs, l'organe le plus volumineux du corps humain est la peau ; en grec archaïque, comme dans d'autres cultures, un même mot peut désigner le corps et son teint ; et les sensations proprioceptives (internes et externes) du public dialoguent avec celles des corps dansants. Pourraient jouer ici un rôle les prothèses dites sensorielles, que nous n'étudierons cependant pas, ayant trouvé plutôt des usages dansés d'orthothèses ou de prothèses articulaires externes.
- 5 Ces trois aspects s'associent dans une performance et, à chaque fois, la « prothèse » est un point crucial, surtout si l'on tient compte qu'il peut être, comme tout mot en *-thèse*, à la fois une action de substitution ou addition et un objet qui se substituerait ou s'ajouterait par exemple à un organe : dans une danse prothétique ou à prothèse, on peut s'intéresser à l'intégration de l'objet-prothèse à la fois dans l'ensemble du corps dansant et dans sa danse même. On reviendra plus loin à la figure du *cyborg*, où s'assimilent réciproquement le corporel, organique ou non, et le technologique<sup>16</sup>.

## **Autour de *Body Remix / Goldberg Variationen*, Marie Chouinard (2006) : dispositifs de contrainte et précarité**

- 6 Notre premier exemple est à la fois (néo-)classique et contemporain : dans *Body Remix/ Goldberg Variationen* de Marie Chouinard, créé en 2006<sup>17</sup>, les danseuses et danseurs déploient une virtuosité tendue typiquement classique, et le corps dansant qu'elles (et ils, un peu moins présents) donnent à voir *a priori* est aussi classique, tonique, finement musclé, performant, très majoritairement blanc, traditionnellement beau et discipliné, graphique et léger, sculptural et vertical, souligné par des coiffures, costumes, maquillage, lumières, minimalistes, stricts et discrets. Mais, en contrepoint, l'emploi

systematique d'orthèses et de prothèses<sup>18</sup>, en bois, métal, tissu ou caoutchouc, construit un dispositif anti-classique, provoquant et mettant en scène fragilités, déséquilibres, pesanteurs, et échappées précaires. La prothèse, révélant le caractère à la fois contraint et finalement fragile de la corporéité classique, rapproche ces corps virtuoses, parfaits dans leur plastique comme leur dynamique, de la condition humaine commune, maladroite, qu'ils visent à représenter, dans un diptyque en deux actes de longueur équivalente. La variété des outils appliqués sur le corps ou le soutenant, immobiles ou en mouvement, est remarquable, qu'ils évoquent le spectacle de danse, la médecine hospitalière, des pratiques sportives, le quotidien d'une personne handicapée ou très âgée, ou encore un imaginaire fantastique, monstrueux, voire teinté d'un érotisme ambivalent, entre plaisir et douleur : chaussons pour pointes ; cannes à main, à bouche, à front, béquilles ; cordes, sangles dorsales, lombaires, pubiennes ; espaliers, portants, para-déambulateurs, sièges tournants ; microphones ; voire genouillères, slips, soutien-gorge élastiques, corsets, dont le statut prothétique est confirmé par l'emploi massif des autres accessoires intervenant dans un processus de prothèse et soutien, d'une partie du corps ou du corps entier. La chorégraphe est aussi responsable de la scénographie, des lumières et des accessoires.

- 7 Citons la présentation de la pièce sur le site de la compagnie, où l'on peut aussi se procurer deux types de T-shirt (*Le nombre d'or* et les *Variations Goldberg*, œuvre de Bach dont le compositeur Louis Dufort s'inspire pour sa propre création)<sup>19</sup>, ainsi que le DVD d'une œuvre plus ancienne *Le sacre du printemps* (1993). Cet ensemble intègre *Body Remix*, la première partie du diptyque, dans une œuvre au long cours, fondée, comme l'expose le titre, sur l'hybridation, le mélange, la tension rectitude/souplesse, abstraction/incarnation<sup>20</sup>, contrainte/liberté, au niveau corporel, et pour la scénographie, la dramaturgie, les registres et genres esthétiques, la musique :

Dans cette nouvelle création de Marie Chouinard, les dix interprètes de la compagnie exécutent des variations sur l'exercice de la liberté. Les danseurs apparaissent souvent sur pointes : sur une, deux et même quatre à la fois. Dans une spectroscopie du geste, on les observe également s'approprier différents supports – béquilles, cordes, prothèses, barres horizontales, harnais... – qui parfois libèrent le mouvement, parfois l'entravent, parfois le créent. Cet usage d'accessoires donne lieu à des formes corporelles et à des dynamiques gestuelles inusitées, et ouvre sur un univers d'explorations méticuleuses et ludiques dans lequel solos, duos, trios et ensembles font écho, dans leur labeur, leur plaisir et leur invention, à la condition humaine. Esthète du hors norme, Marie Chouinard offre une réflexion sur les effleurements entre l'indéfinissable de l'Autre et la flagrance de la Beauté, autour des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach. Subtiles et extravagants, somptueux et sauvages, les mouvements sondent le mystère insoluble du corps, du vivant.

- 8 Une belle expression de la critique Rosita Boisseau<sup>21</sup> résume l'ensemble, de manière oxymorique : « le corps de ballet le plus mutant du moment ». On pense alors à l'historienne des sciences, en particulier de la zoologie, féministe et spécialiste de science-fiction, Donna Haraway, dans son *Manifeste cyborg* de 1985<sup>22</sup> : outre à la puissance éthique et politique des êtres monstrueux ou hors-norme, elle s'intéresse aux notions de « savoir situé », « post-humanisme », « compagnonnage des espèces », ou « témoignage modeste ». Dans ce cadre « cyber-féministe », Marie Chouinard romprait avec un féminisme essentialiste et technophobe, en donnant à voir et ressentir des « personnage(s) tragique(s) et ambigu(s) qui incarne(nt) nos conditions matérielles d'existence comme nos devenir politiques ». Surtout si, par la figure du *cyborg*, on

décèle comme des espèces animales génétiquement modifiées, avec toute une humanité hybride, en train de naître et grandir. La prothèse agit ainsi comme le révélateur et l'anticipateur d'un avenir humain / animal / technologique en genèse, rejoignant quelques fantasmagories et mythologies anciennes et/ou populaires : on peut mentionner deux autres œuvres de la chorégraphe, *Le sacre du printemps* (1993), où les accessoires, d'allure humaine, végétale, animale, jouent plusieurs fois un grand rôle<sup>23</sup>, et *Jérôme Bosch - Le jardin des délices* (2016), où la danse n'est plus de facture classique, mais grotesquement incarnée, indisciplinée, agitée, monstrueuse, expressionniste, surtout dans sa seconde moitié<sup>24</sup>.

- 9 Dans les *Body Remix/Variations Goldberg*, on ne va pas si loin dans l'hybridation, ni dans l'excès, malgré l'expressivité des gestes et mimiques, surtout à cause du typique porté (néo-)classique de la danseuse par le danseur, ici remplacé et interrogé par les cannes ou portants, pour les danseurs comme pour les danseuses. La question est alors celle du maintien et de la tenue corporelle, et morale : il s'agit d'un dialogue à la fois néo- et postclassique avec la gravité, d'une virtuosité de l'élan maîtrisé vers le haut, contredit par des décompositions rythmiques, ainsi que de la création éphémère et lourde d'intempestives ballerines et danseurs cyborg, portée par de variés et puissants effets synesthésiques (alliant surtout visible, sonore, kinesthésique et proprioceptif), appuyés par la musique (voix en vocoder, piano classique, musique électro-acoustique, choc des objets). La précision graphique des *Variations Goldberg* et la frénésie du *Jardin des délices* se retrouvent combinées, sources d'une tension intense, dans le travail de Marie Chouinard à partir de l'œuvre dessinée et peinte à l'encre d'Henri Michaux, sa pièce intitulée *Mouvements* (2005-2011)<sup>25</sup>, mais sans prothèse autre que des justaucorps sombres uniformes, visant à donner vie sur le plateau aux quasi-idéogrammes et symboles de Michaux, projetés en fond de scène.
- 10 Enfin, l'utilisation profuse des prothèses dans *Body Remix*, en contraste avec la technique et le spectacle classiques qui en sont la base détournée, d'une manière à la fois grotesque et pathétique, confère à la pièce une radicalité chorégraphique, finalement politique, et une force sensorielle et émotive très contemporaine. Marie Chouinard rappelle une danse dite « conceptuelle », en fait tout aussi physique et réflexive à la fois, par exemple *Se vende* (« À vendre »), n° 14 des *Piezas distinguadas* créées en 1997 par Maria Ribot dite La Ribot, chorégraphe et performeuse suisse-espagnole<sup>26</sup>. Dans ce solo, entièrement nue, munie d'une pancarte portant le titre de l'œuvre<sup>27</sup>, le milieu du corps engagé entre le dossier et le bas d'une chaise pliante en bois, elle manipule, dans diverses postures, y compris allongée au sol, le siège ainsi détourné : la performeuse est, selon l'économie du spectacle dominante, un objet à vendre, en tant qu'artiste et femme. Dans la « pièce distinguée » n° 29, *Chair 2000*<sup>28</sup>, La Ribot utilise des morceaux de la chaise démontée comme des prothèses qu'elle se fixe au corps, toujours nue, par de larges tissus collants, et devient une icône classique, tournant sur elle-même, en demi-pointes, jambes et bras figés, contraints par les prothèses devenues outils de discipline. Avec ironie, ces performances attaquent les normes du ballet classique, constitutivement orthétique et prothétique, de l'extérieur, en l'incarnant d'abord comme une contrainte performative. D'une autre manière, Marie Chouinard, travaillant avec des interprètes au corps discipliné classiquement, s'en sert plutôt comme mode de résistance scénographié, plus ou moins voué à l'échec, dans chaque situation précaire mise en scène, mais réussi en tant qu'il représente l'échec foncièrement humain du décalage entre nos aspirations et la réalité des corps,

même bien entraînés. Les deux chorégraphes se rejoignent dans ce *pathos* distancié, même si leurs registres diffèrent, de l'humour post-moderne, déconstructionniste, à la représentation classiquement belle ou horrifiante. La prothèse en danse est à la fois un dispositif de contrainte et un marqueur critique.

## Professionnelle handicapée : Annie Hanauer dans *Tordre* de Rachid Ouramdane, 2014 (et Viktoria Modesta au *Crazy Horse* de Paris)

- 11 Le premier de notre deuxième série d'exemples est très différent : *Tordre*, Rachid Ouramdane (2014), diptyque de solos, selon l'auteur, plutôt que duo ou suite de deux solos, est remarquable par le rôle crucial qu'y joue la danseuse d'origine américaine Annie Hanauer, dotée, depuis son enfance, d'une prothèse au bras gauche, auquel elle n'a pas de main. Le chorégraphe a rencontré la danseuse à l'occasion d'un travail de création avec la *Candoco Dance Company*, qui comprend une vingtaine de danseuses et danseurs handicapés ou non. Cette compagnie britannique s'est fait connaître auprès d'un plus large public pour la clôture des Jeux paralympiques de Londres en 2014, chorégraphiée par Nigel Charnok, et interroge explicitement la diversité et, à l'inverse, le formatage des corps sur la scène chorégraphique et l'inclusion/exclusion des corps dits « invalides », de manière visible pour celles et ceux que soutiennent ou augmentent prothèses et orthèses, de manière moins claire au premier abord quand il s'agit de handicaps sensoriels. En interview<sup>29</sup>, Annie Hanauer évoque aussi son travail avec le chorégraphe israélien Emmanuel Gat et le musicien électro-performeur Awir Leon, pour une pièce intitulée *Sunny* (« Ensoleillé »), 2016, reconnue par les critiques notamment pour la fluidité de son écriture à multiple niveaux, les correspondances qu'elle fait respirer entre son et mouvement et l'exaltation libre et joyeuse, non sans douceur, qui l'emporte : un point remarquable est que la prothèse d'Annie Hanauer, et donc son handicap, n'y est ni invisibilisée, ni focalisée, et que la singularité de la danseuse est traitée comme les autres, apparentes ou non. Et un moment fondateur pour elle semble avoir été quand, encore toute jeune, elle choisit de danser sans sa prothèse et voit qu'elle impressionne le public par ses réelles qualités de danseuse :

Mon souvenir le plus ancien est celui de danser sur le tapis vert du salon et de rembobiner encore et encore ma cassette de Michael Jackson. Je devais être assez jeune. Je me souviens également, à six ans, d'avoir pris la décision de ne pas mettre ma prothèse de bras pour le gala de danse de l'été, je faisais de meilleures roues sans. Je portais un costume rouge et blanc à pois, avec des paillettes. Les lumières étaient chaudes sur scène. Plus tard dans la voiture, un ami de la famille m'a demandé comment je me souvenais de tant de pas. J'avais trouvé la question étrange, car pour moi, tout le monde faisait ce genre de chose.

- 12 Tout cela implique une conception engagée de l'art en général et de la danse en particulier, non comme support, par exemple à messages macropolitiques, mais comme processus de création et partage d'un commun simplement humain et vecteur de transformations modestes mais efficaces, d'ordre micropolitique, plus sensibles que verbales. À une question sur le rôle de l'artiste, elle répond qu'il consiste à :

Nous tenir éveillés, provoquer pour faire réfléchir et ressentir. Nous rappeler que nous sommes humains, nous connecter à différentes visions du monde dans lequel nous vivons. Peut-être que ça peut sembler un peu naïf ou utopique, mais je crois



que l'art a le potentiel de connecter les gens, de rappeler à chacun notre humanité commune et de faire des changements dans le monde, même s'ils sont petits.

- 13 La pièce de Rachid Ouramdane, *Tordre*, fait dialoguer deux corps et types d'énergie à la fois singuliers et consonants, Annie Hanauer et Lora Juodkaite, qui, elle, attire l'attention par la pulsion giratoire qui l'emporte : son « mouvement fondateur » est un tournoiement vif, vertigineux, dont elle dit avoir un besoin irréprouvable depuis l'enfance<sup>30</sup>. Quant à la prothèse, le chorégraphe répond au critique Gérard Mayen<sup>31</sup> que ce n'était pas ce à quoi le public réagissait le plus : « Cela accroche certains regards, et quelques spectateurs en ont une perception compassionnelle, victimaire, et s'interrogent avant tout sur la fragilité, le handicap. Mais cela aussi va évoluer ». *Tordre* s'intègre aussi dans l'œuvre conséquente, depuis 1996, d'un chorégraphe qui, mettant en scène, en corps et en question des identités (par exemple la sienne et celle de ses parents algériens immigrés, mais aussi de danseurs et danseuses de statut très varié, de l'Opéra de Lyon à de jeunes sportifs de Gennevilliers, en passant par le Brésil ou le Vietnam, de plus en plus souvent avec des groupes nombreux), associe fiction et documentaire et développe des pratiques typiquement transmédiales avec vidéastes, musicien·nes, plasticien·nes, écrivain·es<sup>32</sup>. *Tordre* suit *Looking Back*, réalisé avec la *Candoco Dance Company*, en 2011, qui a provoqué sa rencontre avec Annie Hanauer, intervenant aussi dans *Polices !*, en 2013. Le titre polysémique de la pièce peut renvoyer à diverses « torsions » (cinétiques, psychologiques, sociales, etc.). La critique Emmanuelle Bouchez retient surtout la tension entre une Face A, virtuose, spectaculaire, lumineuse, et une Face B, fragile, « en coulisses » : l'ouverture de la pièce joue sur la musique du film *Funny Girl* (William Wyler, 1968, avec Barbara Streisand), mais c'est « pour mieux tordre, ensuite, la référence et pénétrer dans une autre histoire du corps, plus intime, plus fragile », « entre poétique et témoignage »<sup>33</sup>. Le spectacle devient ainsi une expérience contemplative, immersive et identificatoire à la fois. Le chorégraphe lui-même parle plutôt de « tordre le regard » du spectateur, avec « le souci de ne pas mettre ce qui (le) préoccupe au centre », par exemple les questions d'identités, et ici la prothèse comme le tournoiement nécessaire chaque jour : « *Tordre* c'est ça : contourner la chose la plus ostentatoire, aller à contre-sens, déconstruire les préjugés du spectateur, la pré-organisation de son regard ».<sup>34</sup>
- 14 Les critiques sont frappés par d'autres aspects, qu'ils s'intéressent plus à l'une ou l'autre des deux performeuses, ou à l'ensemble de la pièce. Pour Lora Juodkaite, on retient l'« étourdissant tourbillon » qui l'emporte, telle une « derviche », « prête à tous les voyages », et nous avec elle, ainsi que l'austérité de sa tenue, « chignon tiré, col roulé noir moulant jusqu'aux chaussettes »<sup>35</sup>. Pour Annie Hanauer, inversement, on évoque « cheveux lâchés, pantalon souple tout aussi foncé et bras nus... dont l'un prolongé par une prothèse emportée dans sa danse avec aisance » : « Annie chaloupe et déploie avec souplesse des gestes amples et confiants »<sup>36</sup>. Ou encore, chez un critique plus sensible à cette dernière qu'à la première et son « motif de la rotation » :
- Équipée d'une prothèse à la place de son bras gauche, les mouvements délicats et volubiles d'Annie Hanauer s'animent dans le silence et finissent par trouver une résonance à travers les mots de Nina Simone et les notes de musique de *Feelings* « ... Feel you again in my arms... », seul interlude musical de la pièce. Elle finira par s'allonger sur la branche d'un mobile, le corps flottant à quelques centimètres au-dessus du sol<sup>37</sup>.
- 15 Mais ce contraste des états de corps et énergies performées, s'enrichit d'une ressemblance, « mêmes yeux clairs, mêmes doux visages »<sup>38</sup> : le diptyque est un espace-

temps dynamique où, « dans leurs danses, ces deux femmes, dont les auras elles-mêmes suffisent à capter notre attention, s'ouvrent l'une à l'autre et créent ensemble une zone de partage sensible »<sup>39</sup>. La prothèse de bras est une marque d'altérité, de singularité, comme pour l'autre danseuse son tournoiement, qui a quelque chose d'une prothèse énergétique, l'aidant à vivre ainsi qu'à danser. Mais l'opposition se mue en interaction et complémentarité, quand les deux danseuses courent à l'unisson autour du plateau, se regardent aussi, laissant à l'autre l'espace et le temps nécessaires à sa propre danse, ou finissent par se toucher, ralentissent et se soutiennent doucement l'une l'autre. La relation de ces deux fragilités puissantes, paradoxales, est harmonisée et leurs différences non pas effacées mais conjuguées pour produire un troisième corps-événement qui les dépasse et rassemble, dans leurs tensions et décalages mêmes, d'une part par le dispositif métallique suspendu qui, tournant doucement, accueille à certains moments Annie Hanauer, d'autre part, surtout, par la musique de Jean-Baptiste Julien, croisant *drone metal* – on pense au groupe *Sunn O)))* – et vifs effets psycho-acoustiques, entre nappes et fulgurances minérales et liquides, en accord avec les jeux de lumière créés par Stéphane Graillot.

- 16 En complément et pour comparaison, on peut observer un cas similaire, dans le cadre grand public et/ou *pop* du cabaret de strip-tease *Crazy Horse*. Depuis surtout les années 2000, les spectacles, visant un niveau artistique « sophistiqué », selon les responsables, sont produits avec des artistes renommé·es, d'origine variée, entre création artistique et/ou artisanale et mode ou luxe : on peut mentionner l'actrice et chanteuse Arielle Dombasle, le chorégraphe Philippe Découflé, le photographe Ali Mahdavi, le chausseur Christian Louboutin, la créatrice de mode (surtout de lingerie féminine) Chantal Thomass, la performeuse (en new-burlesque) Dita von Teese. Cette multidisciplinarité des invité·es montre le rôle accordé à la fois à la mise en scène du corps, dans divers registres, incluant l'humour, aux effets de lumière et aux accessoires et vêtements. Les danseuses du *Crazy Horse* sont en revanche connues pour leur adéquation à des critères physiques stricts, typique d'un formatage soutenant la force des unissons et l'interchangeabilité des corps : excellent niveau de danse, taille entre 1,66 m et 1,72 m, ventre plat, cambrure marquée et poitrine petite et haute.
- 17 C'est là qu'intervient, en 2019, une artiste au corps différent, Viktoria Modesta (nom de scène de Viktorija Moskajova, d'origine lettone), autrice, compositrice, danseuse, chanteuse, plasticienne, qui, à la suite d'un accident à sa naissance, a subi une malformation de la jambe gauche, qu'elle a finalement fait amputer, à vingt ans. Se désignant comme *Bionic Pop Artist*, elle met en même temps en avant son handicap et son dépassement teinté de post-humanisme, par exemple dans sa vidéo *Prototype*<sup>40</sup>, produite par Channel 4 et récompensée au Festival de Cannes : au long du clip, dans des situations évoquant par exemple un baroque de *fantasy*, une dictature d'Europe orientale au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, une performance acrobatique en tutu noir, elle emploie des prothèses de style varié, d'un cône de métal noir, à la pointe vers le bas (aux effets sonores importants, au début et surtout à la fin de la séquence), à une prothèse lumineuse en néon, ou à une autre en quasi-dentelle argentée. Deux slogans encadrent la pièce : l'adresse initiale au spectateur, *Forget what you know about disability* (« Oubliez ce que vous savez sur le handicap »), et l'affirmation conclusive *Some of us were born to take risks* (« Certains d'entre nous sont nés pour prendre des risques »). Dans le show de cabaret *Bionic Showgirl*, printemps 2019, la prothèse n'est pas cachée, ni le handicap : elle devient un élément central du spectacle, sous une forme différente

pour chaque tableau, et, comme les autres accessoires (éléments de lingerie fine, coiffures et chaussures à très haut talon), la fabrication des prothèses, devenues spectaculaires, relève ici de l'artisanat de luxe, qualifié à la fois de *glamour*, dans les textes de présentation, associé au « chic », à la « féminité », au « sex-appeal », et de *futuriste*, en lien avec les nouvelles technologies employées pour les lumières et projections 3D, et une mode dite « high-tech », « innovante », « cybernétique »<sup>41</sup>. La différence avec Annie Hanauer dans *Tordre* est claire : la danseuse contemporaine montre sa prothèse en format typiquement médical, comme une partie réelle d'elle-même et de son identité, sans jeu de fiction ni narration, alors que la performeuse *pop* l'exhibe comme un ornement de luxe, typique de personnages de *divas*, en représentation. Un point commun au moins pourtant : dans les deux cas la prothèse contribue à une nouvelle conception de la beauté artistique, plus diverse, différente, alternative sous certains aspects, discrètement mais fermement sans voile ou bien fièrement exhibée et ornée, c'est selon, mais dans les deux cas affirmée.

## Les danses des « animaux fragiles » et « rebelles »

- 18 En transition vers la dernière étape de notre parcours, on signale un lien significatif entre Annie Hanauer (et Viktoria Modesta) et le chorégraphe Jérôme Bel, connu, avec d'autres, pour avoir fait témoigner des professionnel·les du spectacle dans plusieurs pièces (*Véronique Doisneau*, 2004, une danseuse de l'Opéra de Paris partant à la retraite ; *Cédric Andrieux*, 2009, surtout sur son expérience chez Merce Cunningham). Entre la personne vivante, l'individu biographique, d'une part, et chaque performeur·se sur scène, la question du rapport, problématique dans des danses virtuoses/académiques, est cruciale, signalée par le nom propre à deux termes. Jérôme Bel a aussi intégré dans ses spectacles des amateurs, handicapés ou non, ainsi que des professionnels du spectacle handicapés. On mentionnera ainsi la reprise de *The show must go on* par la *Candoco Dance Company*, à laquelle appartenait alors Annie Hanauer, et la pièce *Disabled Theater* (2012), avec les membres du *Theater Hora* de Zürich, à la fois professionnels et handicapés mentaux.
- 19 La question de la prothèse/orthèse apparaît, de manière d'abord annexe, dans *Gala* (2015), créé à la suite d'un atelier danse et voix à Montreuil et Clichy-sous-Bois, et repris en tournée par une vingtaine d'amateurs (parmi lesquels deux professionnels) de l'endroit où se tient la représentation, avec à chaque fois, selon une typologie stricte, une personne en fauteuil roulant, et aussi une jeune danseuse classique, un homme âgé, une personne trisomique, une petite fille, etc. Les réactions critiques sont contrastées : le plus clivant est l'interprétation des rires s'emparant de la salle, ravie des maladresses vues sur scène, sans doute pour des raisons diverses et ambivalentes. Pour ma part, quand j'ai pu voir la pièce au Théâtre Auditorium de Poitiers, lors du festival *À corps* 2017, le début de la pièce, qui a visiblement (et audiblement) enthousiasmé la plupart, m'a mis mal à l'aise, du fait qu'une partie du public (jeune surtout) exprimait des moqueries au premier degré : dans cette assez longue partie, chaque personne sur scène vient en solo exécuter, avec des degrés très variables d'efficacité et d'échec, une pirouette classique. Cette gêne a été confirmée par d'autres spectateur·trices, ainsi qu'ensuite dans la presse spécialisée, en particulier à propos des costumes, surtout des justaucorps criards, et des (états de) corps ainsi exhibés. Mais, d'une part, les participant·es mêmes semblent toujours faire part de leur satisfaction à prendre

possession de la scène, y compris dans leur imperfection, voire « mauvais goût », parfois quasiment grotesque, mais aussi dans leur originalité assumée avec détermination, et, d'autre part, sans doute plus important, c'est non l'impression de début, même si elle a pu se maintenir longtemps, mais l'effet global du spectacle qui serait à évaluer comme une expérience relationnelle remarquable<sup>42</sup>. Ce qui plaît au public, très majoritairement amateur, c'est de se voir soi-même avec ses propres fragilités, de se reconnaître, et de s'applaudir en cas de succès, surtout *a priori* inattendu. On pense au long développement, qui constitue la partie principale de la pièce, où chaque membre du groupe, successivement, dirige les autres, en leur donnant un modèle de geste ou danse où il/elle se révèle en général le meilleur : j'ai été ainsi frappé par la virtuosité supérieure de la danseuse de twirling bâton ; de la joie intense que communiquait une jeune fille trisomique entraînant le groupe dans un enchaînement de danse plutôt jazz ; ou encore de l'évidence avec laquelle la personne en fauteuil jouait de sa prothèse/orthèse comme d'un instrument, mieux que quiconque. Outre que, comme dans toute l'œuvre de Bel, elle interroge la notion de spectacle et performance, au double sens de monstration et résultat, cette pièce, plus dispositif qu'œuvre, intensifie la relation public – scène, en troublant l'étanchéité traditionnelle entre salle et scène et en relativisant la notion de handicap, au sens non seulement élargi mais typique de toute personnalité, qu'il s'agisse d'une singularité reconnue comme handicap physique ou mental, ou de l'âge, du savoir, de la beauté, de l'agentivité, et de leur précarité et ambivalence mêmes. C'est vrai aussi pour le rapport entre culture *lowbrow* et *highbrow* et la question du registre *kitsch* et/ou *camp* (*kitsch* conscient, assumé) de Bel et surtout des personnes en scène dans ses œuvres, pour notre propos ici par exemple surtout pour la personne en fauteuil roulant<sup>43</sup>.

- 20 Enfin, la situation est sans doute plus complexe ici que dans ce que certaines dénoncent parfois comme un « art victimaire » ou du « politiquement correct »<sup>44</sup>. Pour une partie du public et des critiques, toute œuvre où une personne handicapée est mise en avant, surtout quand le handicap est visible, sans prothèse mais surtout avec, court le risque de faire privilégier, dans la réception, les critères éthiques par rapport au jugement esthétique, voire de noyer l'artistique dans le *pathos* ou les jeux de la fiction dans des effets de réel documentaire ou testimonial. Je ne pense pas qu'on en soit là avec Jérôme Bel, et sûrement pas avec Annie Hanauer chez Rachid Oumramdane : la visibilité et l'*empowerment*, y compris dans l'humour ou l'euphorie, sont ici des valeurs primordiales. Les amateur-trices dansant sur scène sans ou avec une prothèse sont ainsi des figures exemplaires de tout un ensemble de thèmes problématiques.
- 21 Ils et elles correspondent en partie à un ensemble singulier et flou qui, dans le chapitre introductif du recueil *Corps (in)croyables*, sur les pratiques amateurs en danse contemporaine<sup>45</sup>, a été observé, sous la dénomination complexe « L'animal fragile et les rebelles ». Le premier terme est inspiré de l'« animal maladroit » de Paolo Virno<sup>46</sup>, tout en renvoyant aux pratiques et philosophies dites du *care* et aux pratiques dites somatiques, fréquemment associées à certains types de danse contemporaine. On peut renvoyer ainsi aux travaux récents d'Isabelle Ginot, outre l'article « Le danseur piéton », dans le volume juste mentionné<sup>47</sup>, et l'ouvrage co-dirigé avec Joanne Clavel et Marie Bardet, *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*<sup>48</sup>. Le second, « les rebelles », renvoie notamment à des actions artistiques<sup>49</sup>, des performances en solo d'un Steven Cohen (par exemple *Coq/Cock*, en 2013, sur le Parvis des Droits de l'Homme, à Paris) à toutes les actions de groupe que les études de danse observent de plus en plus comme

des chorégraphies activant l'espace public, des Femen à Nuit Debout ou aux Gilets Jaunes, pour ce que l'on connaît en France.

- 22 Un complément à notre chapitre pourrait être l'observation des usages de la prothèse dans des manifestations ou actions de dénonciation, rares mais attestées, où des personnes en situation de handicap et leurs allié·e·s emploient le fauteuil roulant, voire telle ou telle prothèse, comme instrument de visibilité, de manière préméditée ou non, dans une action spécifique ou plus générale. Ainsi les journées de mobilisation organisées par APF France handicap, la sixième le 14 mai 2019 (anniversaire de l'investiture d'Emmanuel Macron), avec une manifestation de la Place d'Italie à la Place de la République, en passant par l'Assemblée nationale, et le dépôt d'un courrier adressé au Président de la République, ainsi que des « caravanes pour les droits » de grandes villes de France à Paris. En rapprochant « animaux fragiles » et « rebelles », on souligne le caractère indissociable de l'esthétique et du politique, du moral et de l'artistique, du personnel et du collectif, dans tout un pan des pratiques et pensées où le cinétique et le proprioceptif, les deux sens les plus orchestraux, sont au premier plan, qu'il s'agisse de communication politique ou d'élan de solidarité, d'enthousiasme ou de révolte. La prothèse (et l'orthèse) est un révélateur significatif, en ce qu'elle révèle et cache à la fois, mais aussi, plus encore, en ce qu'elle aide à faire, montrer, dire, créer, dynamiser. Un hasard à mon sens intéressant a fait ainsi paraître la même année, en 2018, aux éditions *Deuxième Époque*, un volume intitulé *Spectacle vivant et neurosciences*, et un autre *Danser en 68. Perspectives internationales*<sup>50</sup> : pratiques artistiques, spectaculaire, somatiques et politique, aux niveaux macro- et micro, sont interdépendantes, comme pour Félix Guattari ses trois écologies environnementale, sociale et mentale (que, dans une perspective moins dualiste, on dirait aussi bien « corporelle » ou « incarnée », au sens de *embodied*).
- 23 Pour le rapport complexe de la danse et du handicap, surtout moteur, au-delà d'une nécessaire perspective pédagogique<sup>51</sup>, les enjeux micropolitiques et écosomatiques sont essentiels, du plus proche, voire plus intérieur, au plus extérieur, voire lointain. Toute personne munie de prothèses et/ou d'orthèses pratiquant, en amateur (comme en professionnel ainsi qu'on l'a vu plus haut, pour Annie Hanauer), telle ou telle technique corporelle ou, plus simplement dit, de la danse contemporaine, se centre sur la kinesthésie, la proprioception, l'haptique, plus que sur la vision spectaculaire, seule ou associée à la seule musique : tous les sens sont sollicités, mais ensemble, en synesthésie, et toute prothèse, visible ou non, motrice ou sensorielle, soutient en même temps la relation énergétique à soi, aux autres et à l'environnement spatial et temporel, et le développement de processus actifs d'échanges et de diffusions, voire la production de plaisirs, plutôt que la création de formes. La pratique de danse relève alors du « souci de soi », voire de la (ré)invention de soi, souvent par des jeux d'intercorporité et intersubjectivité, individuelles ou plurielles, fluides, en ce qu'elle fabrique du politique. Faute d'exemples à la fois connus, documentés et publiables sur qui se passe dans des studios et ateliers poitevins et qui pourrait faire l'objet d'une enquête ultérieure, on évoquera seulement des noms connus, de Mathilde Monnier à Anna Halprin<sup>52</sup>, et, d'un point de vue plus littéraire, on renverra aux *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984) : « Il était le seul que son désir de n'être pas remarqué rendit remarquable ». Comme le sociologue Daniel Defert, compagnon de Michel Foucault et fondateur de l'association Aides, l'a montré, dans le cadre particulier mais généralisable de la lutte contre le Sida, le malade (auquel se joignent, en désordre, d'autres « anormaux », au sens foucauldien, sexualités et genres minoritaires, usagers de drogue, personnes handicapées, précaires,

migrant·es, ...) est un « réformateur social », que cela soit discret, plutôt vécu, ou plus public et revendiqué<sup>53</sup>. Une autre enquête pourrait solliciter des danseuses et danseurs amateur·trices utilisant une prothèse, sur toutes ces questions, plus importantes que l'intégration simple d'un artefact dans des pratiques orchestrales et relevant plutôt de la question que pose tout corps, radicalement, à la vie même comme à l'art<sup>54</sup>.

## Esthétique et micropolitique de la prothèse dansée

- 24 On ne s'est ici guère intéressé à ce qu'un spectacle de danse, comme un texte, pourrait dire de la ou du (bio-)politique, encore moins à ce que la (bio-)politique dirait de la danse. Plutôt à ce que peuvent être une performance intrinsèquement esthétique et politique et une action politique intrinsèquement chorégraphique, dans leur mouvement même<sup>55</sup> : jeux de spatialité et temporalité, effets de corporéité, énergie, résistance, esquive, fragilité, rébellion, reconfiguration, humour, empathie, rupture, ironie. C'est là ce qui peut nous toucher le plus dans les usages d'une prothèse en danse contemporaine, à la fois instrument spectaculaire, dispositif performatif, support d'expérience personnelle et d'échange sensoriel, artistique, social : un objet qui donne à voir, à penser, à vivre, tout en troublant et dynamisant certaines catégories ou notions évidentes, comme celle de corps ou d'humain.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Amagatsu, Ushio. *Dialogue avec la gravité*, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit », 2000.
- Artaud, Antonin. *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2004.
- Aslan, Odette (éd.). *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 2002.
- Barnes, Sally. *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, Pantin, Centre national de la Danse, 2002.
- Berthoz, Alain. *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Berthoz, Alain et Jorland, Gérard (éds). *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- Boisseau, Rosita. *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2006.
- Bonjour, Marcelle. « La danse des enfants, à l'école », *Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n° 18, juin 1991, p. 21-30.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
- Briand, Michel. « Un viol d'enfant, au théâtre de la cruauté. *Purgatorio* de Romeo Castellucci », in Bodiou, Lydie, Chauvaud, Frédéric et Grihom, Marie-José (éds), *Les violences en famille. Histoire et actualités*, Paris, Hermann, coll. « Psychanalyse en questions », 2020, p. 113-135.
- Briand, Michel. « Choreographic / Political Performances : Bodies, Spaces, Actions (Steven Cohen, Femen, Nuit debout) », in Mortimer, Kristie (éd.), *Proceedings of the Dance Study Association 2018 Conference (Malta)*, 2019, p. 1-18, [https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA\\_2018\\_Conf\\_Proceedings-2.pdf](https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA_2018_Conf_Proceedings-2.pdf) (consulté le 30 août 2021).

Briand, Michel. « Le *queer* et le *camp* antiquisants : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly », in Bièvre-Perrin, Fabien et Pampany, Élise (éds), *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, MOM éditions, 2018, <https://books.openedition.org/momeditions/3350> (consulté le 30 août 2021).

Briand, Michel (éd.). *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la Danse, 2017.

Briand, Michel. « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois) », in Stock, C. F. et Germain-Thomas, P. (éds), *Contemporising the past: envisaging the future*, Proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Summit, Angers, 2015, <https://ausdance.org.au/articles/details/du-contemporain-dans-la-danse-contemporaine> (consulté le 30 août 2021).

Croce, Arlene. *Writing in the Dark, Dancing in The New Yorker*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2000.

Cunningham, Merce. *Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1988 [1<sup>re</sup> éd. 1980].

Defert, Daniel. « Le malade réformateur », *Journal du Sida*, juin 1989, <http://www.journaldusida.org/dossiers/lutte-contre-le-vih/figures-de-la-lutte/daniel-defert-le-malade-reformateur.html> (consulté le 30 août 2021).

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, Critique, 1972.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, Critique, 1980.

Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*, Paris, Gallimard / Jeu de Paume, 2016.

Dorlin, Elsa et Rodriguez, Eva (éds). *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012.

Fertier, André. *Danse et handicap moteur. Pour une accessibilité des pratiques chorégraphiques*, vol. 2, Pantin-Paris, Centre national de la Danse/Cemaforre, Coll. Cahiers de la pédagogie, 2015.

Fontaine, Geisha. *Les danses du temps*, Pantin, Centre national de la Danse, 2004.

Foster, Susan L. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London/New York, Routledge, 2011.

Franko, Mark. *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, Paris, L'Éclat, 2005.

Franko, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, 1995.

Ginot, Isabelle (éd.). *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris, L'Entretemps, coll. « Lignes de corps », 2016.

Ginot, Isabelle, Clavel, Joanne et Bardet, Marie (éds). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019.

Guattari, Félix. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1989.

Haraway, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, anthologie établie par Allard, L., Gardey, D. et Magnan, N., Paris, Éditions Exils Essais, 2007.

Lafargue, Bernard et Andrieu, Bernard (éds). *Le devenir cyborg du monde*, Pau, PU de Pau et Pays de l'Adour, 2018.



- Launay, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires*, vol. I. *Les danses d'après*, Pantin, Centre national de la Danse, 2017.
- Launay, Isabelle, Pagès, Sylviane, Papin, Mélanie et Sintès, Guillaume. *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018.
- Lebovici, Élisabeth. *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.
- Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 1997.
- Nicifero, Alessandra (éd.). *Choreographing Discourses. A Mark Franko Reader*, London, Routledge.
- Pagès, Sylviane. *Le butô en France : malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la Danse, 2015.
- Perrin, Julie. *Figures de l'attention : cinq études sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
- Perrin, Julie. *Projet de la matière : Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin, Centre national de la Danse, 2007.
- Philippe-Meden, Pierre et Roche-Fogli, Vanille. *Spectacle vivant et neurosciences*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018.
- Rennes, Juliette (éd.). *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.
- Sabisch, Petra. *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, Munich, epodium Verlag, 2011.
- Siegmund, Gerald et Hölscher, Stefan (éds), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances, Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2013.
- Vaughan, David. *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Paris, Plume/Librairie de la Danse, 1997.
- Viennot, Éliane. *Le langage inclusif : pourquoi, comment. Petit précis historique et pratique*, Paris, Éd. IX<sup>e</sup>, 2018.
- Virno, Paolo. *L'usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*, Paris, L'Éclat, 2016.
- Walon, Sophie. « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de 'résistance' », *Agôn*, 2011, <https://journals-openedition-org.ressources.univ-poitiers.fr/agon/1927#quotation> (consulté le 30 août 2021).

## NOTES

1. Sur l'historicité du corps dansant normé et/ou mis en scène, et ses enjeux à la fois esthétiques, éthiques et politiques, voir à titre d'exemple les travaux de Franko, Mark. *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, Paris, L'Éclat, 2005, 334 p., et Franko, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indiana University Press, 1995, 208 p., ainsi que Launay, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires*. Vol. I. *Les danses d'après*, Pantin, Centre national de la Danse, 2017, 450 p. Voir aussi Nicifero, Alessandra (ed.). *Choreographing Discourses. A Mark Franko Reader*, London, Routledge, 288 p.



2. Sur la notion de corporéité, plus dynamique, plurielle et phénoménologique que celle de corps, voir la synthèse, munie d'une riche bibliographie, Walon, Sophie. « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de 'résistance' », *Agôn* [En ligne], Points de vue, mis à jour le 14/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927> (consultée le 29 août 2021), et Louppe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 1997, 351 p., par exemple p. 15 sqq., sur le corps en danse contemporaine, « à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir ». Voir aussi l'intitulé même de l'équipe de recherche en études chorégraphiques de l'Université de Paris 8 : « Danse, geste et corporéité ».

3. Tenant d'une écriture non sexiste, on essaie autant que possible ici, cependant, de rester lisible : d'où un usage parfois des abréviations à point médian, parfois du masculin ou du féminin seuls, comme neutres, à égalité. Il serait en tout cas dommage qu'un article qui s'interroge sur une forme d'inclusion ne présente pas de pratiques inclusives dans d'autres domaines. Cf. Viennot, Éliane. *Le langage inclusif : pourquoi, comment. Petit précis historique et pratique*, Paris, Éd. IX<sup>e</sup>, 2018, 144 p.

4. Il m'arrivera parfois, comme en raccourci, de parler de personne « handicapées », au lieu de « en situation de handicap » : il ne faudrait voir ici aucun processus de réduction d'une personne à son handicap, ni d'essentialisation.

5. Sur l'empathie kinesthésique et le rapport corps – espace – temps, voir Franko, Mark. *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, Paris, L'Éclat, 2005, 334 p. ; Berthoz, Alain. *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, 348 p., et Berthoz, Alain et Jorland, Gérard (éds). *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, 308 p. ; ainsi que Perrin, Julie. *Figures de l'attention : cinq études sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, 323 p., et Fontaine, Geisha. *Les danses du temps*, Pantin, Centre national de la Danse, 2004, 270 p.

6. Sur l'« intersectionnalité », ou plus simplement la « multifactorialité », et la question des identités plurielles, fluides, précaires, voir l'introduction de Rennes, Juliette (éd.). *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 752 p.

7. Sur le contemporain en danse, en rapport avec celles d'actuel, inactuel, intempestif, moderne, voir Briand, Michel. « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois) », in Stock, C. F. Stock et Germain-Thomas, P. (eds), *Contemporising the past : envisaging the future*, Proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Summit, Angers, 2015, en ligne : <http://www.ausdance.org.au> (consulté le 30 août 2021).

8. Voir Briand, Michel (éd.). *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Éditions du Centre national de la Danse, 2017, 170 p.

9. Sur Merce Cunningham, voir Julie Perrin, *op. cit.*, p. 209-244, « Merce Cunningham, Variations V ou la figure malgré tout », et d'utiles renvois bibliographiques. Voir aussi Vaughan, David. *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Paris, Plume/Librairie de la Danse, 1997, 315 p.

10. Voir, dans les trois documentaires diffusés sur Arte en 2014, sous le titre général *Let's Dance* (réal. Olivier Lemaire et Florence Platarets), le deuxième, intitulé *C'est le pied !*, qui retrace l'histoire de la danse du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours en se focalisant sur les pieds des artistes, en chaussons ou chaussures de sport, ou nus. Présentation disponible en ligne : <https://www.arte.tv/fr/videos/076677-000-A/let-s-dance/> (consulté le 30 août 2021).

11. Voir Barnes, Sally. *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, Pantin, Centre national de la Danse, 2002, 312 p.

12. Voir Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* de 1947, in Artaud, Antonin. *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2004, p. 534-535, ainsi que Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, Critique, 1972, 493 p., et Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, Critique, 1980, 645 p.

13. Voir Perrin, Julie. *Projet de la matière : Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin, Centre national de la Danse, 2007, 200 p. ; Amagatsu, Ushio. *Dialogue avec la gravité*, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit », 2000, 43 p. ; Aslan, Odette (éd.). *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 2002, 388 p. ; et Pagès, Sylviane. *Le butô en France : malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la Danse, 2015, 288 p.

14. Cf. Guattari, Félix. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1989, 80 p.

15. Ce nom d'action est le dénominateur du verbe προτίθημι « exposer » (par exemple un enfant ou un cadavre), « offrir aux regards », « publier, proposer » (par exemple une loi), « placer devant, mettre en avant », voire « préférer ». Le sens moderne de « prothèse » comme dispositif artificiel, interne ou externe au corps dont il vise à remplacer un organe ou augmenter une capacité, n'est pas attesté en grec ancien, même tardif. L'emploi comme nom d'action en français « remplacement artificiel d'un organe qui a été enlevé », est le plus ancien, remontant à 1695, en chirurgie dentaire, et la première attestation pour désigner « la pièce ou l'appareil de remplacement », en chirurgie osseuse et articulaire, date seulement de 1932 ; voir en ligne <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/prothese> (consulté le 30 août 2021). La confusion en grec, puis latin, entre πρόσθεσις et πρόσθεσις « addition, ajout, application » (plus proche du sens moderne) semble ancienne.

16. Voir Lafargue, Bernard et Andrieu, Bernard (éds). *Le devenir cyborg du monde*, Pau, PU de Pau et Pays de l'Adour, 2018, 284 p.

17. Voir en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=GNh9488y0WI&frags=pl%2Cwn> (consulté le 30 août 2021).

18. On emploiera souvent dans ce chapitre le terme « prothèse » dans un sens générique incluant aussi ce qu'on appelle plus justement « orthèses ».

19. Louis Dufort intitule sa composition *Variations sur les Variations Jean-Sébastien Bach*, qu'il compose à partir des *Variations Goldberg* 5, 6, 8, et des extraits vocaux de Glenn Gould, dans ses enregistrements 1955 et 1981.

20. Cette tension dynamique apparaît aussi dans le sous-titre au pluriel ajouté à la *Compagnie Marie Chouinard : Corps et langages*.

21. « Danse déchiquetée pour corps hérissés de béquilles », *Le Monde*, 2 mars 2006, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/03/02/danse-dechiquetee-pour-corps-herisses-de-bequilles\\_746892\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/03/02/danse-dechiquetee-pour-corps-herisses-de-bequilles_746892_3246.html) (consulté le 30 août 2021).

22. Cf. Haraway, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, anthologie établie par Allard, L., Gardey, D. et Magnan, N., Paris, Éditions Exils Essais, 2007, 333 p. en particulier p. 29-106, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », et, ainsi que sur les notions les de « savoirs situés », « post-humanisme », « témoin modeste » : Dorlin, Elsa et Rodriguez, Eva (éds). *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, 128 p. (dont « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/inapproprié-e-s »).

23. Voir l'extrait suivant : [https://www.youtube.com/watch?v=MbcC\\_FuaBGA](https://www.youtube.com/watch?v=MbcC_FuaBGA) (consulté le 30 août 2021).

24. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=yEGBQfVnTnM> (consulté le 30 août 2021), surtout 1'10-1'35.

25. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=f0LScuf2KNs> (consulté le 30 août 2021)

26. *Pieza distinguida n° 29*. Voir en ligne : <https://vimeo.com/channels/883353/36956988> (consulté le 30 août 2021), ainsi que le trailer du film de Luc Peter, *La Ribot distinguida* (2004), édité par *Intermezzo Films*, en ligne : <https://vimeo.com/ondemand/laribot> (consulté le 30 août 2021).

27. Le titre *Se Vende*, étendu à toute l'œuvre de l'artiste, a été aussi donné à une exposition présentant vidéos, carnets de note et installation, diffusée à Paris, dans le cadre du *Festival d'Automne 2019*.

28. Voir en ligne : <http://vimeo.com/36927868> (consulté le 30 août 2021).

29. Par exemple dans le magazine en ligne MaCulture, en date du 27 juillet 2017, dans un entretien assuré par Wilson Le Personnic et intitulé « L'art a le potentiel de connecter les gens et de rappeler à chacun notre humanité commune ». Voir en ligne : <http://www.maculture.fr/entretiens/annie-hanauer/> (consulté le 30 août 2021).
30. L'expression « mouvement fondateur » est empruntée à Marcelle Bonjour, pédagogue de la danse, en particulier à l'école : cf. Bonjour, Marcelle. « La danse des enfants, à l'école », *Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n° 18, juin 1991, p. 21-30.
31. *Danser canal historique*, 6 novembre 2014, <https://dansercanalthistorique.fr/?q=article/tordre-rachid-ouramdane> (consulté le 30 août 2021). Voici la conclusion de l'article, tout à fait suggestif pour l'étude menée ici : « C'est finalement dans ce trouble du corps dansant, dans le déménagement de ce qu'il donne à lire des apparences, qu'on a pu déceler le sens à réunir deux danseuses aussi distinctes, dans une relation ne dépassant guère le côte-à-côte. Et cela devint totalement, chez l'une comme chez l'autre, une affaire de bras, de membre rhétorique, d'outil d'équilibration, de système de coordination segmentée, d'extension (de prothèse ?) pour agripper l'espace, sinon s'y poser en appui. Déterminants dans le motif du tournoiement de l'une, comme dans les sculptures tridimensionnelles de l'autre, les bras des interprètes de *Tordre* arrachent nos regards à la paresse des convenances anatomiques. C'est sans doute pour cela qu'il y a de la danse ».
32. Voir, sur le site du CCN de Grenoble, <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/rachid-ouramdane/> et <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/rachid-ouramdane/tordre/> (consultés le 30 août 2021). Depuis 2016, le chorégraphe codirige, avec Yoann Bourgeois, le Centre chorégraphique national de Grenoble. Voir aussi Boisseau, Rosita. *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Rosita Boisseau, Textuel, Paris, 2006, p. 453-457, en particulier p. 454 le questionnaire intitulé « L'intime : l'endroit à atteindre », où, à la question « quelle est votre obsession principale dans le travail », le chorégraphe répond « d'approcher une personne dans sa diversité la plus grande ». Cet ouvrage contient des dossiers intéressants sur d'autres chorégraphes mentionnés ici, par exemple Marie Chouinard, Merce Cunningham, Odile Duboc, Maria Ribot.
33. Cf. <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/rachid-ouramdane/tordre/>.
34. Voir le dossier de presse de 2016, pour les représentations au Théâtre de la Cité universitaire, dans le cadre du Festival d'Automne de Paris, et l'entretien recueilli par Gilles Amalvi : [https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP\\_Rachid\\_Ouramdane2.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Rachid_Ouramdane2.pdf) (consulté le 30 août 2021).
35. Emmanuelle Bouchez. « *Tordre* : l'étourdissant tourbillon de Rachid Ouramdane », *Télérama*, 1<sup>er</sup> novembre 2016, <https://www.telerama.fr/scenes/tordre,149180.php> (consulté le 30 août 2021).
36. *Ibid.*
37. Dans l'entretien avec Wilson Le Personnic, *op. cit.* (référéncé plus haut note 29).
38. Emmanuelle Bouchez. « *Tordre* : l'étourdissant tourbillon de Rachid Ouramdane », *op. cit.* (référéncé plus haut note 35).
39. Voir <http://www.maculture.fr/entretiens/annie-hanauer/> (consulté le 30 août 2021).
40. *Prototype*, voir <https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c&frags=pl%2Cwn> (consulté le 30 août 2021).
41. Sur le site du cabaret : <https://www.lecrazyhorseparis.com/viktoria-modesta-bionic-showgirl/> (consulté le 30 août 2021).
42. Cf. Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998, 128 p.
43. Cf. Briand, Michel. « Le queer et le camp antiquisants : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly », in Bièvre-Perrin, Fabien et Pampany, Élise (éds), *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, MOM éditions, 2018, <https://books.openedition.org/momeditions/3350> (consulté le 30 août 2021).

44. On ne prend pas le temps de répondre ici à des critiques ou polémistes pour qui le « politiquement correct », ni explicité, ni historicisé, devient une formule pratique pour mettre en valeur leur propre « anticonformisme », « incorrect » dans le sens où il s'oppose à ce qu'il appelle « droit de l'hommisme », « bien-pensance », « féminisme radical », « lobby LGBT », etc. Mais on se réfère aux travaux polémiques d'Arlene Croce, par exemple l'article où elle emploie pour la première fois la notion de « victim art » (« art victimaire »), en affirmant que la pièce (sur la fin de vie de personnes atteintes du sida) du danseur et chorégraphe Bill T. Jones, *Still/Here*, qu'elle avait décidé de ne pas voir, était « unreviewable » (« impossible à critiquer, évaluer ») : « Discussing the Undiscussable », *The New Yorker*, 19 dec. 1994, repris dans Croce, Arlene. *Writing in the Dark, Dancing in The New Yorker*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2000, p. 708-719, 720 p. On trouvera d'excellentes réponses et une mise en perspective critique dans la réflexion indissociablement esthétique et politique, personnellement engagée et scientifique menée dans Lebovici, Élisabeth. *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017, 320 p.

45. Briand, Michel (éd.). *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la Danse, 2017, 170 p., voir « Les corps (in)croyables de l'amateur dansant : enjeux artistiques, culturels, politiques », p. 7-22.

46. Virno, Paolo. *L'usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*, Paris, L'Éclat, 2016, 320 p.

47. Voir Ginot, Isabelle, « Du piéton ordinaire », in Briand, Michel (éd.), *op. cit.*, p. 25-43, et Ginot, Isabelle (éd.). *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris, L'Entretemps, « Lignes de corps », 2016, 192 p.

48. Voir Ginot, Isabelle, Clavel, Joanne et Bardet, Marie (éds.). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019, 360 p.

49. Briand, Michel. « Choreographic/Political Performances : Bodies, Spaces, Actions (Steven Cohen, Femen, Nuit debout) », in Mortimer, Kristie (éd.), *Proceedings of the Dance Study Association 2018 Conference (Malta)*, 2019, p. 1-18, <https://dancestudiesassociation.org/publications/conference-proceedings/2018-annual-conference-proceedings> et [https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA\\_2018\\_Conf\\_Proceedings-2.pdf](https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA_2018_Conf_Proceedings-2.pdf) (consultés le 30 août 2021).

50. Philippe-Meden, Pierre et Roche-Fogli, Vanille. *Spectacle vivant et neurosciences*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018, 176 p. et Launay, Isabelle, Pagès, Sylviane, Papin, Mélanie et Sintès, Guillaume. *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018, 318 p.

51. Fertier, André. *Danse et handicap moteur. Pour une accessibilité des pratiques chorégraphiques*, vol. 2, Pantin/Paris, Centre national de la Danse/Cemaforre, Coll. Cahiers de la pédagogie, 2015, 104 p.

52. Pour Mathilde Monnier, on pense en fait à l'ensemble de sa création, de *Les lieux de là* (1994) à *Publique* (2004) ou à *Gustavia* (2008, avec La Ribot), ou encore au film de Valérie Urréa, *Bruit blanc. Autour de Marie-France* (1998), retraçant une expérience de danse avec une jeune femme autiste. Pour Anna Halprin, plusieurs titres sont plus explicites encore : *Parades and Changes* (1965-1967, non présentée aux États-Unis pendant plus de quarante ans, en particulier à cause d'un passage de nudité collective, considéré comme indécent), *Dancing My Cancer* (1975), *The Planetary Dance* (1987), *Intensive Care. Reflections on Death and Dying* (2000), ou encore *Rocking Seniors* (2005).

53. Defert, Daniel. « Le malade réformateur », *Journal du Sida*, juin 1989, <http://www.journaldusida.org/dossiers/lutte-contre-le-vih/figures-de-la-lutte/daniel-defert-le-malade-reformateur.html> (consulté le 30 août 2021).

54. Enfin, cf. la recension : Briand, Michel. « Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse. À propos de G. Siegmund et S. Hölscher (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances*, Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013 », *Recherches en danse*, n° 4, 2015 <http://danse.revues.org/1034> (consulté le 30 août 2021) ; et le compte-rendu : Briand, Michel.

« Chorégraphie / philosophie : un dialogue contemporain, entre Deleuze et Le Roy, Salamon, Baehr, Dominguez. À propos de P. Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, epodium Verlag, München, 2011 », *Recherches en danse*, 2014, <http://danse.revues.org/703> (consulté le 30 août 2021).

55. Pour une autre métaphore alliant kinesthésie, art, éthique et politique, voir Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016, 420 p.

## RÉSUMÉS

Les usages de la prothèse en danse contemporaine oscillent entre support et contrainte, affirmation et précarité, visibilité et inclusion. Cet article se focalise sur trois études de cas paradoxaux et marquants :

- l'œuvre de Marie Chouinard, surtout *Body Remix/Goldberg Variationen* (2006), où des corps virtuoses, issus d'une discipline classique qu'ils défont en la poussant à la limite, deviennent des *cyborgs*, donnant à ressentir des corporéités à la fois dynamisées et empêchées par leurs chaussons, corsets, fauteuils, portants, cannes, etc. La comparaison avec des *Pièces distinguées* (1997) de La Ribot, post-modernes et critiques, est également suggestive.

- les performances singulières d'Annie Hanauer (passée par la *Candoco Dance Company*), danseuse dont l'avant-bras gauche est remplacé par une prothèse, dans *Tordre* de Rachid Ouramdane, et de Viktoria Modesta, *Bionic Pop Artist* amputée d'une jambe, invitée au cabaret *Crazy Horse* en 2019.

- dans une perspective plus sociétale, voire éco-logique (au sens guattarien), des amateur·trice·s vivant avec un handicap physique ou moteur, entre « animaux fragiles » et « rebelles », en danse contemporaine (à visée spectaculaire, par exemple avec Jérôme Bel, ou non) et dans diverses pratiques somatiques, voire dans des actions directement politiques et revendicatives.

On s'intéresse ici surtout au rapport performé de la prothèse et du corps dansant comme « sans organes » (Artaud), espace de circulation et de porosité, vecteur d'une relation dynamique (empathie, *empowerment*) avec un public, un espace extérieur et une société, en termes sensoriels, esthétiques, éthiques, micro- et macro-politiques.

## INDEX

**Mots-clés** : prothèse, danse, micropolitique, performance, handicap

**Thèmes** : usages chorégraphiques de la prothèse, contrainte corporelle et empowerment, esthétique et politique du mouvement, fin XXe et début XXIe siècle, France, Europe, Canada

## AUTEUR

### MICHEL BRIAND

Université de Poitiers, UR 3816 (FoReLLIS)

Professeur de langue, littérature et culture grecques. Sujets de recherche : poésie archaïque et classique (Homère, Sappho, Pindare), fiction narrative et rhétorique d'époque impériale (Lucien, Longus), questions de genre et sexualité, sensorialité et performance, danse dans l'Antiquité,

références à l'Antiquité dans la culture populaire, la danse et l'artivisme contemporains, pensée critique et dialectique de l'esthétique et du politique. Parmi des publications récentes : (intr., trad. et comm.), *Pindare. Olympiques*, Les Belles Lettres, 2014 ; (éd.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Centre national de la Danse, 2017 ; – avec M. Biraud (éd.), *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique*, MOM, Lyon, 2017 ; – avec F. Dupont et V. Longhi (éds), « La civilisation : critiques épistémologique et historique », *Cahiers « Mondes anciens »*. *Anthropologie et histoire des mondes antiques*, n° 11, 2018.