

Joanna Szymajda
Uniwersytet Łódzki/Université Paris III Sorbonne Nouvelle
Littérature et médias, teatrologia/ED 267 Arts et médias
Nr indeksu 2705/S/No étudiant 20606918
Łódź/Paris 2010

ESTETYKA WSPÓŁCZESNEGO TAŃCA EUROPEJSKIEGO PO ROKU 1990

Esthétique de la danse contemporaine européenne après 1990

Praca doktorska napisana pod kierunkiem **prof. dr hab. Malgorzaty Leyko** oraz **prof. Christine Hamon-Siréjols** w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego oraz w École Doctorale 267 Arts et Médias Université Paris III Sorbonne Nouvelle/ École Normale Supérieure.

Sous la direction de Mme Malgorzata Leyko et Mme Christine Hamon-Siréjols à l'Institut de la Théorie de la Littérature, du Théâtre et des Arts Visuels de l'Université de Lodz et à l'École Doctorale 267 Arts et Médias Université Paris III Sorbonne Nouvelle / École Normale Supérieure.

Praca finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2010 jako projekt badawczy programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Badania sfinansowane zostały ponadto ze stypendiów *cotutelle* Rządu Francuskiego i Regionu Île-de-France.

Le projet a été financé par le Ministère de l'Éducation Nationale Polonais dans le cadre du programme des recherches scientifiques 2009-2011. La thèse a été également soutenue par les bourses de cotutelle du Gouvernement Français et de la Région Île-de-France.

Data obrony/Date de la soutenance : 15 grudnia 2010/15 Décembre 2010

Komisja egzaminacyjna/Composition du jury : Prof. Janusz Gajos, Ecole Nationale du Théâtre et du Cinéma, Lodz/Pologne – directeur du jury; Prof. Malgorzata Leyko, Université de Lodz/Pologne, Prof. Dariusz Kosiński, Université Jagiellon/Cracovie, Pologne ; Prof. Dobrochna Ratajczakowa, Université d'Adam Mickiewicz, Poznan/Pologne, Prof. Christine Hamon-Siréjols, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Prof. Marie Autan-Mathieu, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

Table des matières

Introduction	4
1. Méthodologie de recherches	5
1.1. Objectif de recherches	5
1.2. Objet de recherches	8
1.2.1. Délimitation historique	8
1.2.2. Caractéristique qualitative de l'objet de recherche	8
1.3. Méthodique de recherche	10
1.3.1. La danse en tant qu'objet de recherches dans les sciences humaines.....	10
1.3.2. La base de recherches	11
1.3.3. Méthode de recherche	11
1.3.4. Les hypothèses de recherches	11
2. Contexte historique	12
2.1. La danse européenne au début des années 90. du XXème siècle.....	12
2.1.1. Les principaux courants de danse en Europe de l'Ouest à la fin des années 80. et au début des années 90.....	12
2.1.2. Nouvelle vague de la danse contemporaine en Europe Centrale et de l'Est au début des années 90.	14
2.1.3. Les pionniers de la danse conceptuelle en Europe de l'Ouest	15
2.1.4. L'effleurement de la danse contemporaine en Europe Centrale et de l'Est dans les années 90.	16
3. Esthétique de la danse contemporaine européenne.....	17
3.1. Corps dansant en tant que figure d'esthétique	17
3.2. Les paradigmes du corps dansant.....	18
3.2.1. <i>Corps dansant critique</i>	19
a. Abstraire l'absence	19
b. Le corps de la culture de masse.....	24
c. L'autobiographie comme produit	26
d. Corps dansant comme matière organique	29
e. Public/ privé/ collectif.....	35
f. La <i>non-danse</i> et le concept	38
g. Corps dansant fictif.....	41
h. Corps dansant critique – sommaire	42
3.2.2. Corps dansant politique.....	43
a. Néo-colonialisme et le mécanisme de <i>mimicry</i>	44
b. La séduisante subversion	48
c. Le postcolonialisme et le tutu.....	49
d. Corps dansant politique – sommaire	51
3.2.3. Corps dansant virtuel	51
a. ElectrONic Bodies	52
b. Corps aléatoire et décentralisé.....	53
c. Corps dansant technologique.....	54
d. L'interactivité de la chorégraphie.....	55
e. Corps dansant virtuel – sommaire	55
3.2.4. Corps dansant poétique	56
a. Minimalisme théâtralisé	57
b. Le spectaculaire de la mécanique.....	59

c. Sémiotique et symbolique	60
d. Corps dansant archétypique	62
e. Post- folklor et l'anthropologie de la mémoire.....	63
f. L'espace urbaine comme expérience chorégraphique.....	64
g. Corps dansant poétique – résumé	65
4. Vérification des hypothèses	66
Les conclusions et les perspectives	67
Bibliographie	68
Annexe I - La problématique de l'institution	68
Annexe II - L'index de photographies	68
Annexe III - L'index des spectacles analysés.....	68
Annexe IV - L'index des abréviations	69

Introduction

La thèse de doctorat-ci présente les effets d'un processus de recherches des plusieurs ans autour de la danse contemporaine européenne. Elle a été réalisée dans le cadre de la cotutelle entre l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle et l'Université de Lodz. Notre recherche effectuée lors de nombreux festivals européens de la danse, aux centres chorégraphiques, aux théâtres et à d'autres lieux de présentation de la danse, a été rendue possible grâce à des bourses de recherches attribuées par les deux Universités partenaires ainsi que par le Gouvernement Français, la Région Île-de-France et le Ministère de l'Éducation Nationale Polonais.

Dans la première partie méthodologique, nous décrivons la position du chercheur, l'objectif de la recherche, la méthodique ainsi que les questions de recherches et les hypothèses. La deuxième partie aborde brièvement le contexte historique du développement de la danse contemporaine en Europe pendant les dernières vingt années, et notamment les principaux courants de cet art apparus en Europe de l'Ouest et des mouvements pionniers en Europe Centrale et de l'Est.

Le chapitre principal de ce travail porte sur la caractéristique de la scène chorégraphique européenne vue par le biais de la catégorie esthétique du *corps dansant*. La base de recherche se constitue d'un ensemble de plus de cent cinquante spectacles de danse des quatre-vingt-quatre artistes. Une classification originale des quatre paradigmes du *corps dansant* met en ordre les propositions chorégraphiques analysées, tout en restant ouverte à des nouveaux exemples. Dans le dernier chapitre, les hypothèses de recherches sont discutées dans la lumière des effets de notre recherche.

Dans les annexes se trouvent respectivement :

- L'analyse de la situation institutionnelle de la danse dans de différents pays européens ;
- La liste des spectacles cités dans le chapitre trois ;
- La liste des abréviations citées.

L'idée principale d'une telle structuration est de présenter au lecteur la nature hétérogène de la danse contemporaine dans une perspective comparative et ayant pour la base l'analyse des spectacles des différents artistes représentant la diversité européenne. Un autre objectif est la description de la notion du *corps dansant* en tant que catégorie propre à l'esthétique de la danse.

1. Méthodologie de recherches

1.1. Objectif de recherches

Nous avons défini comme objectif de nos recherches, la dénotation des principaux composants esthétiques du phénomène de la danse contemporaine européenne à partir de 1990. La définition de l'objet de recherches – *esthétique de la danse contemporaine européenne* – impose tout d'abord une discussion de l'ambiguïté des deux termes : *la danse contemporaine* et *l'esthétique*. Ainsi, le problème de la définition pour « la danse contemporaine » évoque la subjectivité de l'application de cette notion dans la littérature spécialisée. Nous prenons comme définition celle qui est proposée par le dictionnaire Larousse :

Danse contemporaine: une expression générique recouvrant différentes techniques ou esthétiques apparues dans le courant du Xxème siècle.

Définition de la position du chercheur

La dichotomie entre les termes de *l'esthétique* et de la *poétique* nous renvoie respectivement au processus de la création et au processus de la réception de l'œuvre d'art. Notre position en tant que chercheur représente le point de vue du spectateur. Nous prenons ici comme base méthodologique la définition du *champ esthétique* proposé par Alain Berleant, comme déterminant ce type de l'expérience. Une référence à la pensée de Jean-Luc Nancy qui définit *l'aïsthesis* comme « se sentir sentir », est ici complémentaire à la notion du champ esthétique.

Afin d'éclairer la situation actuelle de la recherche en esthétique de la danse, nous incluons une courte référence historique aux changements de la pensée du terme « l'esthétique » et du rôle de l'esthétique envers son objet – l'art. Plus largement sont approchées les références aux idées de Wolfgang Iser (surtout son livre *Esthétique hors esthétique*) et sa vision de l'esthétique contemporaine en tant que « promotion de l'art ». Un accent particulier est mis sur l'explication du caractère transdisciplinaire de l'esthétique englobant les influences des différentes disciplines: sociologie, psychologie, anthropologie, neurologie, etc. - *aïsthesis* faisant le cadre de cette discipline et l'art - un de ces sujets. En effet, certaines qualités habituellement

considérées comme étant propres à l'art (énigme, paradoxe, résistances aux règles, caractère unique des œuvres) appartiennent actuellement au même titre à l'ensemble du *réel*. Ainsi, les catégories esthétiques s'enrichissent par des critères telles comme: fragmentation, hétérogénéité, caractère accidentel, etc. L'esthétique devrait être interdisciplinaire ou bien transdisciplinaire en soit et non uniquement lorsque d'un contact occasionnel avec d'autres disciplines. L'approche transdisciplinaire à l'esthétique semble être le mieux adaptée à la recherche sur des spectacles de danse contemporaine vu leur nature hétérogène (l'hétérogénéité ne se limite pas au fait qu'un spectacle de danse se ressourçe dans d'autres arts ou bien dans la science, technologie, etc., mais elle souligne aussi un caractère hétérogène du spectacle de danse construit du corps, du mouvement, des paroles, du son, de la voix, etc.).

Afin de compléter la vision de *l'esthétique transdisciplinaire*, nous citons aussi d'autres références théoriques. Ainsi, selon Umberto Eco une réflexion esthétique - à la différence de celle poétique - nécessite une approche qui démontrait des problématiques particulièrement visibles dans le domaine de la danse mais qui pourraient enrichir une réflexion générale sur l'art et/ou sur l'humanité. Dans l'écriture de Laurence Louppe par contre, une proximité entre les notions de *l'esthétique* et de *la poétique* est particulièrement visible.

Ensuite, nous nous référons à la notion de « l'anesthétique ». Pour Otto Marquard elle signifierait l'estompage entre le réel et le simulacre, entre l'art et le monde extérieur, sérieux et plaisanterie. Pour Welsch, cette notion signifierait l'impossibilité d'une sensation esthétique comme un effet de la *suresthétisation* du monde réel. L'anesthétique serait donc un dispositif permettant apercevoir ce qui est encore esthétique, analogiquement au fonctionnement de la tache aveugle rétinienne.

La danse contemporaine – et avant tout ces avatars dits « conceptuel » et « minimaliste » - rendait ainsi visible des processus de l'esthétisation lesquels subit le corps humain et son entourage ainsi que nos relations interpersonnelles (voir *intercorporelles*). La danse serait une *desesthétisation* – une manifestation esthétique contre « le trop » d'esthétique.

L'anesthétique et l'esthétisation de l'espace public font partie de deux principaux débats de ces dernières années. Le premier concernerait *la dimension politique* de l'espace public et de l'art. Ce débat trouve ces principaux représentants dans les personnes de Slavoj Žižek et Jacques Rancière. Žižek propose donc une approche psychanalytique postlacanien pour la relecture des connotations politiques

de l'art. Rancière met l'accent sur l'esthétique relationnelle de ce qui est le public et notamment sur ce qu'il dénomme «le partage du sensible». Il propose aussi une lecture nouvelle de la relation auteur-spectateur. Ces approches complètent la pensée transdisciplinaire de l'esthétique.

Deuxième débat actuel autour de l'esthétique est celui qui porte sur l'art dit « populaire ». Richard Schustermann propose une attitude de « *meliorisme* » envers cet art, c'est-à-dire, saisir les désavantages de l'art populaire (« de masse »), mais aussi son potentiel et sa valeur. Ce contexte est abordé afin de se confronter au fait que la danse elle-même, se situe dans des différents points de ce système binaire de l'art « pour l'art » et de l'art « populaire ».

La proximité du processus de l'esthétisation du réel et de *l'ontologisation* de l'art (le rapprochement de l'art au quotidien, l'utilisation des matériaux ordinaires dans le processus de création – comme c'était le cas de la marche et du geste quotidien dans la danse postmoderne) provoquent par conséquent les changements dans le statut de l'artiste et du spectateur. L'artiste étant – selon les mots de Mike Featherstone – de plus en plus un conférencier, un guide entre les différentes scènes de la culture ancienne et contemporaine.

Marquard constate l'apparition dans l'art des nouvelles catégories esthétiques: le tragique, le comique, le laid, l'ironique, le grotesque, le bizarre, l'effrayant, etc. Tous ces changements engendrent une nécessité de la transformation du plaisir esthétique en jugement intellectuel et critique.

Le résumé des réflexions sur la nature de l'objectif de recherche se fait ainsi en trois questions:

1. Est-ce que la danse contemporaine européenne peut-être caractérisée en des catégories esthétiques?
2. Quelles seraient ces catégories esthétiques?
3. Existe-t-il des différences esthétiques entre les chorégraphes de l'Europe de l'Ouest et de l'Europe de l'Est? (Une telle question trouve sa justification dans la lumière de l'histoire de la danse contemporaine du Xxème siècle.)

1.2. Objet de recherches

1. 2.1. Délimitation historique

Dans une perspective historique, la discussion des courants de la danse contemporaine commence par ceux qui sont apparus en Europe à la fin des années 80. Les esthétiques déjà existantes (dont le développement est précédent à cette date) peuvent être prises en compte en tant que contextuelles et aussi afin de démontrer leur fluidité intérieure.

Nous citons des différentes périodicités dans l'histoire de la danse selon les chercheurs français (Paul Bourcier, Isabelle Ginot/ Marcel Michel) et l'Autrichien Helmut Ploebst. Notre recherche ne concernera que les deux dernières étapes mentionnées par Ginot/Marcel et trois dernières selon Ploebst et dénommées comme « nouvelle vague belge », « physical theater », et le courant le plus récent - « conceptuel », « non-danse » (qui débute en moitié des années 90.) caractérisé par le retour du politique, l'interdisciplinarité, la critique institutionnelle, les nouvelles technologies. On remarque ici une juxtaposition des différentes esthétiques coexistantes sur la scène chorégraphique actuelle.

1.2.2. Caractéristique qualitative de l'objet de recherche

Spectacle de danse et l'œuvre chorégraphique

La notion de « la danse contemporaine » se trouve délimitée tout d'abord par la catégorie du « spectacle de danse ». Ainsi, ne seront pas prises en compte des formes différentes liées à la pratique de la danse telles que: le processus de création, les ateliers, les techniques de danse.

« Le spectacle de danse » renvoie ensuite à la question *de l'œuvre chorégraphique contemporaine*. Dans un premier temps, un regard général sur cette problématique de « l'œuvre » et notamment chez les penseurs contemporains, est donc évoqué. Rudiger Bubner dans *L'expérience esthétique* rappelle que selon les esthétiques classiques une œuvre est une chose donnée objectivement. Cette attitude reste pourtant en opposition avec la pensée esthétique de la danse qui met en relief la

difficulté d'appliquer cette catégorie à la chorégraphie contemporaine. L'œuvre paraîtrait ainsi comme une catégorie relative dont le fonctionnement est inscrit dans l'histoire de la danse contemporaine. En suivant la pensée de Bubner qui explique comment cette catégorie de l'œuvre a été déconstruite dans des différents mouvements artistiques au cours du XX^{ème} siècle, nous abordons les exemples venant du champ de la danse (dadaïsme et futurisme dans la danse, la démocratisation de la danse postmoderne, le processus au lieu de la construction fixe chez Cunningham).

La notion de l'œuvre chez Nelson Goodman porte – contrairement à Bubner – sur l'importance du développement du système de notation. Nous discutons dans cette lumière le système de la transmission des œuvres chorégraphiques dans le ballet classique (costumes, décoration, transmission orale des rôles) tout en relevant l'hétérogénéité de la nature de l'œuvre classique.

À la question de l'œuvre s'attache une autre – celle du *répertoire* dans la danse contemporaine. Un manque considérable du répertoire provoque la courte vie des pièces, une surproduction dans certains cas, nature *non-fixe* de composition chorégraphique, le rôle important de l'improvisation, la fragmentation de structures des œuvres, etc. Nous soulignons aussi le rôle imposé du chorégraphe en tant que signataire de l'œuvre *versus* la création collective et la forme solo dans certains cas des compagnies de la danse contemporaine.

Parce que dans la littérature en langue polonaise, il n'y a pas pour le moment des exemples de ce type de discussion quant à l'œuvre chorégraphique, nous faisons ensuite une critique de la proposition de Christophe Balme (dont livre est traduit en polonais). Le chercheur allemand propose une catégorisation consistante sur une triade de types des œuvres chorégraphiques (I – partition et libretto comme l'entité; II – partition comme texte dialoguant avec la musique; III – une nouvelle chorégraphie comme centre d'intérêt, musique étant choisie librement par le chorégraphe). Notre critique tend à démontrer qu'une continuation d'une telle catégorisation peut être quasiment infinie (par exemple : chorégraphie est construite sur un dialogue entre la musique et le mouvement; musique est comprise dans son approche postmoderne alors comme tout son possible; une chorégraphie peut-être aussi metathématique, autoréférentielle, présentée hors espace théâtral, etc.).

Délimitation de l'objet de recherches se fait par une définition « négative » : les formes telles que le ballet classique et néoclassique, la danse de salon, de rue, traditionnelles, danse sacrées ne feront pas partie de notre recherche. Le terme de

l'œuvre est pris donc dans son statut relative et pas absolu. Ainsi, « l'œuvre chorégraphique » peut être remplacé par « le spectacle de danse contemporaine » ou « un projet chorégraphique » dans certains cas (surtout quand il s'agit de formes présentées hors espace théâtral classique). Ainsi comprise, l'œuvre chorégraphique serait-elle une réalisation de la théorie de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco (c'est-à-dire elle se caractérise par la présence des lieux de non-concrétisation surtout dans le cas d'application de l'improvisation dans la construction de l'œuvre).

Afin de conclure cette partie une pensée de Fischer-Lichte est abordée et notamment l'idée portant sur la complexité de l'esthétique de l'œuvre qui englobe en soit l'impossibilité de distinction de l'artiste de son matériau et la confusion objet-sujet.

1.3. Méthodique de recherche

1.3.1. La danse en tant qu'objet de recherches dans les sciences humaines

Dans cette partie, nous décrivons notre position dans la lumière des divers paradigmes et écoles de pensée la danse. La réflexion sur cet art est menée dans le cadre de disciplines scientifiques telles que :

- anthropologie
- théâtrologie
- choréologie
- philosophie
- sociologie
- esthétique

Plusieurs paradigmes sont possibles au sein d'une de ces disciplines, et notamment :

- historique
- sémiologique
- phénoménologique
- *gender*
- interculturel

- psychanalytique
- biopolitique

En citant les exemples pour chacune de ces positions, nous nous plaçons dans le champ de *recherches en esthétique*, mais avec un recours à d'autres disciplines et paradigmes, conformément à la notion de *transdisciplinarité* telle qu'elle a été présentée dans le chapitre précédent.

1.3.2. La base de recherches

La base documentaire de nos recherches est construite des éléments suivants :

- spectacles vivants
- enregistrements dvd et vidéo
- entretiens
- dossiers de presse (théâtres, festivals)
- critiques
- notes personnels (prises après les spectacles, pendant mon travail de dramaturge, modératrice)
- énumération des programmes de festivals et des théâtres fréquentés pendant la période de recherches

1.3.3. Méthode de recherche

Au départ, notre recherche est partie d'une position phénoménologique, mais au fur et à mesure notre conscience scientifique envers l'objet de recherche a évolué de façon qui ne permet plus de maintenir cette première déclaration. En effet, la méthode appliquée sera celle de l'analyse structurale dont le but est de créer une synthèse sur l'ensemble des éléments pris en compte par cette analyse.

1.3.4. Les hypothèses de recherches

- I. Il est possible de distinguer une/des catégories esthétiques propre à la danse européenne contemporaine comprise comme activité artistique.
- II. La rupture historique du 1989 a déclenché un processus de l'homogénéisation esthétique de la danse contemporaine en Europe.

- III. Entre les principaux courants chorégraphiques de l'Europe de l'Ouest et de l'Est il est possible de distinguer seulement les différences quantitatives et non de qualitatives.

2. Contexte historique

2.1. La danse européenne au début des années 90. du XXème siècle

2.1.1. Les principaux courants de danse en Europe de l'Ouest à la fin des années 80. et au début des années 90.

Les années quatre-vingt-dix c'était le temps de triomphe des phénomènes comme *la nouvelle danse française*, *Tanztheater* en Allemagne ou encore la nouvelle vague belge. Nous citons les acteurs les plus importants pour chacune de ces manifestations artistiques, leur développement historique et l'état actuel.

Ainsi, dans les années 80. en France c'est avant tout Le Concours Chorégraphique International de Bagnolet (1969-1988) et l'activité de Jack Lang qui ont permis l'apparition d'une nouvelle génération des chorégraphes. Parmi eux chacun a représenté un style particulier (Regine Chopinot, Jean-Claude Gallotta, Karine Saporta, Phillipe Découflé, Angelin Prejlocaj, etc.), il est aussi évoqué le rôle de Carolyn Carlson et Susan Bruige pour la popularisation de la danse moderne en France.

Une courte caractéristique de cette nouvelle danse française porte sur l'importance du groupe, des nouveaux processus de la démocratisation, le phénomène de l'individu, une richesse des thèmes, des modes de création, des styles et des esthétiques. Nous évoquons des analyses critiques et sociologiques de ce mouvement et les raisons pour lesquelles il s'est transformé à la fin des années 80. en ce qu'on appelle *le nouvel académisme*.

En Allemagne, à cause des raisons historiques, la danse s'est développée dans

deux courants différents. En Allemagne de l'Est dans les années 80. un phénomène appelé « un débat réaliste » a déterminé un courant du *Tanztheater réaliste*, dont l'acteur principal a été un des étudiants de Gret Palucca – Dietmar Seyffert.

En Allemagne de l'Ouest une tradition de *Tanztheater* a trouvé ses formes nouvelles grâce à Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffman, etc.. Parmi eux, le Tanztheater Wuppertal est devenu icône de style mondialement reconnue. Son style se trouve pourtant en permanente évolution ce qui fait que dans les années 90. et surtout après la morte de Pina Bausch, cette esthétique semble exiger être repensée.

Pareil, en Belgique Anna Teresa de Keersmaecker doit se confronter avec les changements au sein de sa compagnie, après avoir mené plus que vingt ans d'une carrière mondiale. Son début en 1982 a déclenché le développement d'un style particulier unifiant le minimalisme américain dans la structure et l'émotion empruntée du Tanztheater. Nous soulignons l'importance du discours gender déclenché de la première chorégraphie du group – Rosas danst Rosas et développé dans des pièces suivantes.

Ladite *vague belge* dans la danse c'est aussi Alain Platel, Jan Fabre et Wim Vandekeybus, chacun avec sa vision très personnelle du corps et du mouvement. A part France et l'Allemagne la danse contemporaine a marqué d'une façon importante la scène théâtrale anglaise, surtout avec la création de DV8 Physical Theater.

En Suède, après le départ de Mats Ek, pendant des années la danse moderne et contemporaine a souffert un oubli. Pourtant en Finlande nous remarquons une très forte influence du butoh, c'est qui a été provoqué par un échange entre les artistes japonais et finlandais (Tino Saarinen, entre autres). Or, dans les pays comme L'Espagne, L'Italie, L'Irlande ce nouveau courant pour des différentes raisons, n'était presque pas du tout présent. En Hollande par exemple nous avons eu la dominance de l'esthétique néoclassique avec les chorégraphes tels que Jiri Kylian et Hans van Manen. Les groupes contemporains sont longtemps restés sous l'ombre de ces deux noms.

Un personnage unique dans ce paysage européen à la fin des années 80. est William Forsythe qui à Frankfurt a commencé une révolution dans la pensée des codes du ballet classique et dont la technologie a changé la perception, sinon la philosophie du corps dansant.

En résumant, dans des pays de l'Europe de l'Ouest à la fin des années 80. nous

constatons la présence forte de la nouvelle danse française, *Tanztheater*, la danse flamande, *physical theatre* et William Forsythe avec sa philosophie nouvelle du ballet. Or, ceci nie cette délimitation populaire en la danse « ouest-européenne » et « est-européenne » car seulement quelques pays ont vraiment dominé à cette époque-là et dans d'autres la danse a connu une dynamique de développement pareille à celle dans les pays postcommunistes, avec le temps forts dans les années 90. seulement.

2.1.2. Nouvelle vague de la danse contemporaine en Europe Centrale et de l'Est au début des années 90.

Tout d'abord, il faut souligner la situation historique diamétralement différente dans cette partie de l'Europe c'est qui est bien évidemment lié au communisme et tous les obstacles que les artistes soumis au régime ont connus.

Aussi, il faut évoquer l'influence de la nomenclature même (l'Europe de l'Est, Centrale, Centrale-Est, Balkanes, etc.) reflétant une pensée politique de cette région qui reste pourtant multiculturelle.

Nous soulignons les différences entre les pays de cette région dans lesquels le développement du communisme, sa périodicité intérieure et la force de la censure n'étaient pas pareilles. Ceci a permis un développement de certaines pratiques du corps précédant la danse contemporaine, comme théâtre du mouvement ou bien la pantomime en Pologne et en ex-Jugoslavija, en Hongrie ou encore en République Tchèque. En Serbie par exemple des formes collectives des performances ne sont apparues qu'au début des années 90.

Pendant le communisme dans la danse en principe deux courants ont été tolérés et même supportés par le régime communiste : la danse folklorique et le ballet classique (l'école russe).

Les années 90. dans la plupart de pays postcommunistes c'était le temps fort pour la redéfinition du rôle de l'artiste, le développement très rapide des courants jusqu'à là interdits (*body art*, par exemple et la danse contemporaine) mais aussi des fortes émigrations des artistes les plus connus (comme c'était le cas de Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski en Pologne). Le paysage artistique a donc très changé dans un court temps.

Il y avait des exceptions de ces règles, dont un exemple particulier fait la

création par Conrad Drzewiecki dans les années 70. de Polski Teatr Tańca qui a été le premier groupe de danse moderne en Pologne. Nous citons aussi d'autres groupes dont l'activité était proche au théâtre du mouvement (Teatr Laboratorium, Akademia Ruchu), à la pantomime (Wroclawski Teatr Pantomimy) et qui ont précédé l'apparition des compagnies de danse contemporaine dans les années 90.

Ces mouvements en Pologne ainsi que des pratiques pareilles dans d'autres pays communistes, ont été rendues possibles dans ladite période de « dégel » des années 60. et 70. Néanmoins, ceci ne permet pas de postuler une homogénéité de l'identité culturelle en Europe Centrale et de l'Est de cette époque.

2.1.3. Les pionniers de la danse conceptuelle en Europe de l'Ouest

Une certaine déception quant à la nouvelle danse s'est installée dans l'esprit de la critique et du public au début des années 90. en France. Laurence Louppe l'attache au fait de la suppression de l'objet expressif comme conséquence de l'influence de l'école Cunningham. À la fois, des nouvelles propositions chorégraphiques introduites par Dominique Bagouet ou bien Odile Duboc ont rencontré une réception froide du côté du public et l'incompréhension de la plupart de la critique.

Dans cette atmosphère et hors du circuit « officiel » de la danse, un nouveau courant est apparu, difficile à désigner sous un seul nom vu sa différenciation intérieure quant à l'esthétique, l'âge des principaux acteurs, les styles chorégraphiques, etc. Les Français Jérôme Bel, Xavier le Roy ont été des acteurs principaux, parmi d'autres figurent Alain Buffard, La Ribot, Beniôt Lachambre, Meg Stuart, Myriam Gourfink, Jennifer Lacey, Vera Mantero, Christian Rizzo, Raimund Hoghe.

Ce nouveau courant se réfère surtout à des pratiques postmodernes des années 70., mais il emprunte aussi au *Tanztheater* et notamment le principe de la « présence » du performeur. Finalement deux propositions sémantiques – la *non-danse* et la *danse conceptuelle* se sont avérées les plus populaires pour désigner l'activité de cette communauté informelle des artistes partageant la même philosophie de ce qui est la création chorégraphique. Son essence est donc la vérification des présupposés des

générations précédentes, la concentration sur le processus de création et non sur le produit, un travail sur des codes de mouvement et de la composition, une esthétique hybride, le retour au politique, etc.

Critique Laruent Goumarre l'appelle cette activité « l'art déceptif » établi sur les ruines des attentes envers le spectacle, articulées à la fois par le public et par les artistes de la nouvelle danse française.

Cette génération de ladite *non-danse* a aussi singé des *manifestos* – le premier en France, connu sous le nom de *Signateurs du 20 Août* – et le deuxième en Autriche sous le nom de *Manifesto for a European Performance Policy*. Ce courant n'a pas rencontré une acceptation large ni univoque, mais sûrement il a suscité une vague de discussions sur le rôle de l'artiste, du spectateur et la nature du processus de création.

Hors de ce nouveau courant aussi dans le danse-théâtre des nouvelles visions sont apparues et notamment grâce à des artistes comme en Allemagne Sasha Waltz, en Belgique Sidi Larbi Cherkaoui ou encore Akram Khan en Angleterre.

2.1.4. L'effleurement de la danse contemporaine en Europe Centrale et de l'Est dans les années 90.

À Paris Jérôme Bel et Xavier le Roy ont radicalement critiqué, sinon renversé, les principes de la danse tandis que dans les nouvelles démocraties européennes un « boom » de la danse ne vient que commencé. En Hongrie, en Slovaquie, en Slovenija, Serbie, en Pologne des associations, des festivals, des centres de danse, des groupes amateurs apparaissent l'un après l'autre et le public s'élargissait aussi rapidement.

Nous pouvons constater l'apparition de deux modèles de ce développement – un consiste sur la réflexion au niveau social de ce qui s'est passé par exemple en France et ce que nous pouvons nommer *le modèle communautaire* et l'autre que nous pouvons nommer *l'individualiste*. Ces deux modes influencent rapidement l'esthétique même de création et renforcent les différences des politiques culturelles quant à la danse au niveau international. Très souvent, ces modèles des politiques et des institutions culturelles sont adaptés par les nouvelles démocraties selon les exemples occidentaux, pareillement à d'autres champs de transformation économique et sociale.

Il est aussi intéressant de constater une dynamique pareille du développement

de la danse contemporaine – par exemple la rupture générationnelle et esthétique du début des années 90. en France vient de trouver sont avatar en Pologne ou encore en Serbie par exemple, mais bien plus que 10 ans plus tard.

Néanmoins, il reste toujours des pays où la danse contemporaine rencontre des difficultés particulières dans son développement dont l'exemple fait la Russie, toujours très dominée par l'école classique du ballet.

3. Esthétique de la danse contemporaine européenne

3.1. Corps dansant en tant que figure d'esthétique

La notion qui met en ordre le discours de cette partie principale de notre travail est le *corps dansant*, montré dans la complexité du champ esthétique qui s'ouvre lorsque d'une expérience de la réception du spectacle de danse.

Tout d'abord, nous démontrons comment cette notion a évolué, parallèlement au développement des sciences sociales, humaines et exactes qui ont donc très fortement influencé la pensée moderne du corps. Nous attachons une importance particulière à la psychanalyse, la sociologie et l'anthropologie, la phénoménologie (surtout Merleau-Ponty) et des nouvelles technologies qui ont les plus largement inspirés les chorégraphes modernes et contemporaines. Le corps même devient alors une notion ambiguë, possible à imaginer sous des multiples horizons.

Nous citons aussi des exemples des disciplines « voisines » et notamment le théâtre corporel, le théâtre du mouvement et la performance, comme restant sous l'influence pareille à celle dont subit la pensée du corps dans la nouvelle danse.

Ensuite, nous évoquons les différents modèles du *corps dansant* apparus dans la chorégraphie jusqu'à des années 90. Ainsi, dans la littérature nous trouvons plusieurs versions du corps dansant modernes : *le corps sphérique* de Laban, *le corps mécanique* de futuristes, *le corps extatique* de Wigman, etc. Ceci démontre que la danse moderne n'était pas une expression homogène mais une vision homogène, profondément incrustée dans l'invention d'un corps individuel et irréductible.

L'avant-garde américaine continue cette ligne et ainsi se développent les idées du corps dans l'état de l'instabilité permanente (Humphrey), du corps *tonique* (Graham), *corps en voyage entre son centre et ses périphériques* (Holm et Nikolais),

le corps aléatoire de Cunningham ou encore *le corps démocratique* de Judson Church. L'invention de *Contact Improvisation* établit le règne du corps décentralisé, tout en démontrant son potentiel de la tridimensionnalité dermique.

Un autre champ, dans lequel nous avons constaté un changement dans la perception du corps, est la relation signifiant – signifié qui se transpose en discussion sur *le corps autonome* – dont la plus grande innovation et sans doute celle de Merce Cunningham.

Dans les travaux des plus jeunes chorégraphes des nouveaux modèles apparaissent, dont le corps *organique, morphologique*. Dans les années 80. et 90., les chorégraphes portent sur scène des corps « quotidiens », tout en le mettant dans des conditions spécifiques de travail (spectacles dans la piscine, dans la montagne, etc.). Le corps réel, voire malade, avec tous ces défauts, en état de disparition, entre sur scène de plus en plus souvent.

Aussi, dans des pays postcommunistes un vif intérêt pour le corps se réveille dans la période du dégel et ensuite dans les années 90. où, à part de la danse, s'établira un fort courant de l'art politique et critique.

La tendance naturelle pour la danse d'entrer dans le dialogue avec d'autres arts renforce encore cette multitude des modèles de corps. Selon André Lepecki c'est pourtant l'esthétique du Tanztheater qui à partir des années 70. influence le plus fortement la pensée du corps.

En résumant, une recherche sur le *corps dansant* s'avère donc une recherche sur l'état de savoir général sur le corps, c'est une recherche transdisciplinaire qui met le corps au centre de réflexion.

3.2. Les paradigmes du corps dansant

Les quatre paradigmes du corps dansant proposés dans le chapitre-ci, sont une proposition originale de la description de la scène chorégraphique européenne. Or, celle dernière étant multiesthétique et multistylistique, nous avons considéré le *corps dansant* comme la notion reflétant l'ontologie du corps telle qu'elle émerge de la vision scénique du chorégraphe.

La catégorisation-ci dépasse ainsi le niveau de la description d'un style individuel du chorégraphe, mais plus profondément nous tentons à décerner la vision philosophique du corps inscrite dans le projet chorégraphique.

3.2.1. Corps dansant critique

La notion du *corps dansant critique* devrait être comprise (selon la pensée de Jean-Marc Adolphe) comme outil de création d'une réflexion critique sur la réalité sociale et artistique.

Néanmoins, elle n'est pas propre à la création chorégraphique de ces derniers vingt ans, mais ses origines renvoient à l'activité des pionnières de la danse moderne, avant tout dans le temps de l'avant-garde américaine des années 60. et 70.

Suivant la pensée de Fredric Jameson, nous illustrons comment le modèle *client-vendeur* se transforme analogiquement en des nouvelles formes des transactions *artiste-spectateur*. Ceci fait la base de réflexion pour des artistes présentés ici comme ceux qui explorent dans leur travail l'idée du *corps dansant critique*. Cette base est complétée par un meta-discours, donc une réflexion sur la création artistique et l'analyse critique des conditions de réception et production de l'œuvre.

Les événements les plus importants qui ont déclenché le retour de ce modèle, étaient sans doute les premières des pièces de Jérôme Bel (*Nom donné par l'auteur* – 1994, *Jérôme Bel* – 1995), de Xavier le Roy (*Self Unfinished* – 1998), *Good Boy* (1998) d'Alain Buffard et le cycle *Piezas Distinguidas* (dès 1997) La Ribot. En plus, il faut souligner l'importance de l'activité du group Quatuor Albrecht Knust qui à partir de 1993 a commencé un cycle de reconstruction des pièces de la période du Judson Church et d'autres chorégraphie emblématique comme *Le Faune* de Nizynski.

Aujourd'hui, ce mouvement n'est plus centralisé en France (où le rôle de Ménagerie de verre à Paris est particulièrement important), d'autres centres font actuellement Berlin et Vienne mais les artistes partageant cette logique de création se sont installés partout en Europe.

a. Abstraire l'absence

Les travaux de Jérôme Bel se situent sur la frontière entre le spectacle de danse et la performance. Le corps dansant tel qu'il met au regard du public, dénonce la pensée moderniste du corps comme le sanctuaire de la vérité ; chez Bel il est montré comme soumis à l'entraînement culturel, politique et historique. Nous

citons ici une de ses premières chorégraphies – *Jérôme Bel* – qui peut être considérée comme l'essence de son discours critique. Le chorégraphe tente ici à décerner ce qu'il appelle *le degré zéro de danse* – analogiquement au *dégré zéro de littérature* de Barthes.

Les corps sont ici *déposés* sur scène, tout comme le sont d'autres objets. La chorégraphie est considérée comme le fait de déplacer des objets dans l'espace théâtral à la présence de la lumière (une seule ampoule) et du son (la voix d'une danseuse qui chante *Le Sacre* de Stravinsky). Tout élément présente sur scène est réduit à sa forme qui au départ paraîtrait irréductible mais qui au fur et à mesure du développement du spectacle subit une décomposition symbolique progressive. Toute illusion ou l'émotion est ici niée. Le corps nu n'est pas pourtant univoque, le sexe s'avère indéterminant quant à des catégories sociales de masculinité et de féminité. Les questions de Foucault sur les frontières de l'Autre dans la sexualité apparaissent. Le mouvement – jusqu'à là l'essence de la danse – ici s'avère inaccessible à l'œil du spectateur, c'est un mouvement intérieur du corps, le mouvement de vie.

Ce dialogue avec la disparition, l'absence et le vide deviennent la signature principale du style de Bel. *Jérôme Bel* nie aussi les façades même du spectacle de danse, tout en opérant l'outil principal de l'illusion théâtrale – le *black box* – il démontre les parodies optiques, acoustiques et spatiales qui ont fondé la pensée moderniste du théâtre. Son spectacle *c'est un théâtre sans théâtre*.

Dans le travail de Jérôme Bel déjà les titres sont un jeu avec les conventions et l'attente du spectateur et à la fois une manifestation de la position critique du chorégraphe. *Jérôme Bel* comme titre, c'est une tentative de la subjectivisation maximale du discours par le fait de souligner que ce qui est montré sur scène c'est ce que *je* pense.

Dans *Shritologie* (1997), Bel poursuit le jeu avec l'absence mais en s'approchant encore plus aux principes de *minimal art* et de *l'art conceptuel*. Un seul danseur sur plateau, habillé en une masse des *t-shirts* de second hand mène un jeu avec les différentes version du marque – logo, inscription, dessin – figurant sur ces *t-shirts*. Plein d'humour, cette performance prouve que le spectacle est un espace de co-création sémantique entre ce que produit le performeur sur scène et ce que « lit » le spectateur. Il n'y a pas d'illusion théâtrale, de signification dissimulée des mots et des actions – tout est rendu visible et rien n'est possible à cacher.

Un des spectacles les plus radicaux dans sa carrière fait sans doute *Nom donné*

par l'auteur. Tout ce qui se passe sur scène pourrait être décrit comme un jeu de deux personnes avec une collection d'objets trouvés. Chaque action menée sur scène s'avère une activité sémantique qui tente à créer des signes et des significations – tout comme l'est un spectacle. Seulement, dépourvu du côté spectaculaire et avec le mouvement réduit aux déplacements des objets – il s'avère très peu attractif, voire ennuyant pour le public. Selon Lepecki, une telle démarche c'est une opération critique qui a comme but de réveiller une vraie attention du spectateur et sa concentration active sur l'action scénique.

The show must go on (2001) – un des plus grands succès de Jérôme Bel, met en relief la problématique de la culture de masse. Sa structure est basée sur un choix de dix-neuf pop-chansons les plus populaires, dont les titres peuvent être vus comme une digression à la création artistique et chorégraphique en particulier (*Come together, La vie en rose, I can get no satisfaction, I am material girl, I like to move it, Let's dance, The show must go on, I am your private dancer, Every breath you take I'll be watching you, I've got the power*). Les danseurs ne font que l'exécuter les mouvements dont la nature est la conséquence d'une lecture droite des titres. Tout le spectacle est un jeu avec le spectateur, son voyeurisme, avec les règles classiques de la mise en scène. Nous avons donc à faire avec les démarches de la disparition des performeurs, le *black-out* total de la salle, la confrontation des regards des performeurs et du public en pleine lumière, etc.

Gerald Siegmund appelle ce spectacle *une réflexion physique sur l'histoire du théâtre* dans laquelle le corps est supposé de *s'exprimer naturellement*. Le corps dansant se situe ici sur le croisement de la tradition théâtrale datant du XVII^{ème} siècle et l'idée du corps d'avant-garde (alors naturel). Tous les paradoxes que le spectateur expérience viennent de cette union paradoxale. Finalement, le public se rend compte qu'il n'y a rien de particulière « à voir » ici sinon un *matrix* de la danse. Le mouvement – très minimaliste, presque absent – de nouveau se met en rôle de *l'objet petit a* – d'un objet impossible de désir, d'un fétiche qui est supposé de cacher l'absence et le manque.

Dans son spectacle précédent – *The last performance* (1998), Bel avait déjà démontré son goût pour les jeux avec les conventions de la mise en scène. En particulier, c'est un jeu avec les droits d'auteur et la possibilité d'imiter sur scène, donc - de représenter – ce qui est ici mise en relief. En empruntant un fragment du solo de Susanne Linke, un peu comme un *ready made* de Duchamp, et le mettant sur

scène exécuté par des différents performeurs, Bel a relevé en effet l'impossibilité de reproduire une œuvre, car le corps réel dénonce par ses qualités particulières tout espace de mensonge. Pareil, quand les performeurs déclarent devant un micro d'être Jérôme Bel, André Agassi, Hamlet – la frontière entre un personnage « réel » et « scénique » se fondre et encore une fois nous sommes en face d'un corps qui ne peut être qu'un corps pour ne pas mentir.

À la fin du spectacle, il n'y a plus des performeurs sur scène, seulement un CD duquel nous entendons une voix déclamant la liste des spectateurs qui ont acheté les places pour ce soir au théâtre. Ainsi, puisque la scène est vide, c'est le spectateur et plus exactement – c'est le corps du publique qui est montré comme essentiel pour que le spectacle puisse se produire.

Ensuite, nous passons à des exemples des solos *Cédrix Andrieux* (2009), *Veronique Doisneaux* (2004), *Pichet Klunchun and myslef* (2005) afin de démontrer comment dans la pensée de Bel le corps du danseur en soi devient porteur de l'histoire de la danse. Les exemples des traditions différentes (respectivement – la danse moderne, le ballet classique, la danse traditionnelle thaïe) nous rapprochent à des pratiques des maîtres, du quotidien du danseur et de son état émotionnel lié à la danse en tant que travail et en tant qu'art.

Chaque histoire personnelle paraît meta-discursive et un corps réel s'avère un nid de l'histoire, profondément concerné par les processus de fugacité. Le corps – malgré les apparences naturelles – est désigné en tant que produit d'un certain discours – de ballet, de tradition, de contemporanéité. Chaque danseur travaille sur scène sa propre mémoire qui – évoquant les grandes figures historiques de la danse – deviennent une forme d'évocation de l'Absence, un travail avec et sur le vide.

Ainsi, *le degré zéro du corps*, tel qu'il a été annoncé dans *Jérôme Bel* n'est pas possible à attendre. Chaque forme du corps imaginée sur scène est soumise à un processus de déconstruction de plusieurs degrés avouant la multiplicité des discours qui constituent *le corps*.

Nous citons ensuite quelques exemples des travaux des chorégraphes est-européens qui semblent être concernés par cette philosophie du corps critique. Un des exemples fait le spectacle *Nic (Rien, 2007)* d'une compagnie polonaise Towarzystwo Gimnastyczne. Ce groupe souvent nommé « provocateur », utilise des procédures dérivant du mouvement conceptuel tels que la critique de la représentation, le distance, le recyclage, etc.

Le titre même du spectacle inspiré d'une idée bouddhiste du vide, suggère ainsi. Or, en suivant le déroulement du spectacle, nous nous retrouvons en face des démarches connues des créations de Bel. Tout nous renvoie au fait que le spectacle ne se passe que dans l'espace entre le performeur et le spectateur, entre la scène et la salle. L'utilisation des matériaux quotidiens, aussi pour le mouvement, des *ready mades* (la voix d'une lectrice polonaise de télé, par exemple) situent *Nic* dans le courant de revisitation de la *danse post moderne*. Le mode d'introduire le jeu avec le signe et surtout – le *t-shirt* – ressemble beaucoup à des idées de Bel. Notamment dans le moment où – comme si par hasard – les inscriptions sur tous les t-shirts des performeurs se rangent dans une seule phrase – *The show is upstairs* – cette référence devient particulièrement visible.

Très proche à Jérôme Bel – Xavier le Roy – aussi utilise des concepts des jeux sémantiques dans ces spectacles dont la plupart sont solo. Son interprétation du *Sacre du Printemps* (2007) consiste sur une forme solo de cette pièce emblématique de la danse moderne. Plus exactement, il s'est inspiré du style de l'exécution du directeur de l'Orchestre Philharmonique de Berlin – Simone Rattle, lequel il essaie de copier après presque de deux ans d'entraînement. Ainsi, les spectateurs deviennent le corps de l'orchestre lequel le Roy conduit. Il nous observe tout comme nous l'observons, car pour lui la relation danseur - spectateur est analogique à celle musique - mouvement. En déplaçant les relations spatio-hiérarchiques dans le théâtre, Le Roy ouvre l'espace de création d'un « corps potentiel » « corps démocratique » du spectacle. Aussi, il nie la relation étroite cause – effet, parce que la source de la musique est extérieure et lui, il ne tient pas vraiment le contrôle sur le déroulement de la pièce. Ce déplacement délicat et hasardeux des mouvements du directeur d'orchestre n'influence alors en rien la fluidité même de la phrase musicale. Pourtant, notre œil du spectateur rattache habituellement ces deux phénomènes comme étant en relation cause (mouvement) – effet (musique) malgré des contrefaits prévus par le chorégraphe.

Le corps dansant-ci est paradoxal car malgré toutes les tentatives de créer *communitas*, il se réalise par le soulignement du « partage du sensible » comme le dirait Jacques Rancière - ce qui au théâtre renvoie à la fois à l'espace physique réel et celui imaginaire.

b. Le corps de la culture de masse

En suivant la pensée de Baudrillard, nous trouvons sa constatation comme quoi l'apparition *du corps de la culture de masse* c'est un effet de la logique postindustrielle de la société. Ce corps est son propre simulacre, il se voit comme un moyen de paiement et d'échange en effet des processus de démarcation (par exemple, la mode et toutes les pratiques corporelles) auxquels il est soumis dans la société de consommation. Certains chorégraphes se plongent donc dans la recherche du corps distillé de tous les marques de cultures, un corps qui par le fait d'être non-marqué, non-signifiant aurait pu révéler tout ce que le corps retient du culturel. Selon Gérald Siegmund, cet état du *suicide du corps de la culture de masse* n'est possible que dans l'art.

Ainsi, Xavier le Roy dans *Self-Unfinished* (1998) se rapproche à l'idée du *CsO* (corps sans organes) selon Deleuze-Guattari. Les changements des formes – très inspirés par le travail photographique avec John Goldring – reformulent non seulement la hiérarchie traditionnelle du corps, mais aussi dénoncent les modes stéréotypés de la perception du corps. Le Roy en essayant de trouver le corps en soit crée un corps agrammatique, un revers du *corps marqué* de Baudrillard.

Selon André Lépecki, les catégories fermes de représentation sont ici replacées par le processus en soi, et notamment le processus de *devenir* – ce qui nous renvoie de nouveau à la pensée de Deleuze/Guattari. C'est *une chorégraphie du solipsisme* car le corps dansant ne peut pas être fermé dans une des dichotomies: masculin/féminin, humain/animal, objet/sujet, etc. Le corps de Le Roy glisse entre ses formes ne se figeant pourtant pas dans aucune.

Toujours selon Lépecki, *Self-Unfinished* est un premier spectacle radicalement subversif par rapport à l'hégémonie de l'isomorphisme entre : présence, masculinité, verticalité, figure et identité.

L'Allemand Thomas Lehmen dans le même but de la négation du corps de la culture de masse, se met à la recherche d'un corps impossible. Le titre de son spectacle *Distanzlos* (1999) peut être compris à la fois comme dépourvu (*los*) de distance (jeu de mots - *Distanz*) mais aussi de danse (*Tanz*).

Ce spectacle est construit d'un ensemble des idées « nouvelles et anciennes », lesquelles l'artiste n'a pas encore employé tout simplement parce qu'il n'a pas « eu de temps ou bien d'envie ». Ainsi, il nous présente ses idées – sans s'engager dans leurs

exécutions. Ces idées n'existent alors que potentiellement, mises en parenthèse. Pareil fonctionne son corps – si un mouvement apparaît, il est très rapide, agité, emprunté du sport, surprenant par sa rapidité et les changements des directions.

Le corps recherché dans cette variabilité n'existe pas, il n'est qu'un courant des changements des qualités énergétiques. Grâce à ceci il échappe aux standards des marques de la culture de masse.

Sur les antipodes stylistiques des démarches de la distillation et de la purification se situe une chorégraphe Argentin, mais travaillant avec sa compagnie Dorky Park en Allemagne – Constanza Macras.

Tout ce qui dans les propositions « conceptuelles » est distillé, le vide et l'absence, ici reste couvert sous une féerie des symboles et des communiqués que nous pouvons lire comme une transposition des phénomènes de globalisation et de la culture de masse en des signes théâtraux. Un exemple d'illustration fait le spectacle *Big in Bombay* (2005), dans lequel les idées de Zygmunt Bauman de la *modernité liquide* se trouvent cumulées dans le microcosme scénique. Ce microcosme est créé par une multitude des personnages grotesques de la popculture (Miki Mouse, Jacques Brel, Che Guevara, etc.) qui figurent alors dans des mélanges et composition aussi absurdes que surprenantes. Le climat de la première partie oscille entre Bollywood et Disneyland et nous trouvons ici une affluence des esthétiques et des arts. Le rythme saccadé, la surexpression, le « trop », l'excès – tous ces moyens organisent le cadre visuel de la représentation dans lequel le corps se voit une métonymie de l'esprit comme poubelle, au lieu de la populaire *esthétique de recyclage* nous sommes confrontés à l'esthétique *garbage*. La deuxième partie du spectacle est plus réflexive, faisant une sorte de commentaire à ce qui s'est passé avant. L'isolation, la solitude et l'anxiété – restant sous-jacents dans la première partie – sont ici mises en premier plan dans le discours personnel d'une danseuse.

Le corps dansant devient une matrice des projections des singes de la culture de masse ne s'appropriant aucun; « les identités à choix » proposée par cette culture s'avèrent vulnérables et transitoires. Ainsi, d'une façon paradoxale, le spectateur se retrouve en face des idées très proches à celle de Bel ou bien Le Roy, mais il y est mené par un chemin radicalement différent de l'esthétique « conceptuelle ». Pareillement, c'est la peur de la morte, du vide et de l'absence qui organise le discours dans *Big in Bombay*, mais tout reste caché ici par le grotesque, l'excès et le chaos, tandis que Bel et Le Roy essaient à tout prix de dénuer cette fausse facette du corps.

c. L'autobiographie comme produit

Le courant autobiographique dans les dernières vingt années a été dominé par la forme solo. Entre 1990 et 2000 dans la danse, nous observons *un retour au corps*, accompagné par *un retour à la discursivité*. Le solo – apparu d'une façon importante dans la danse au début du XX^èm siècle – revient comme une forme préférée de l'expression artistique des chorégraphes contemporains. Sa marque particulière est le fait qu'aujourd'hui de plus en plus le solo est une méthode d'autoréflexion très souvent liée au discours autobiographique. Nous citons avant tout les exemples du *solo d'auteur*, c'est-à-dire les spectacles dont le seul créateur et exécuteur et le danseur – chorégraphe.

Dans *Product of Circumstances* (1999) de Xavier Le Roy, le dispositif renvoie à la salle de conférence. L'artiste est assis à table, derrière lui un écran de projection, à droite une chaise. En simulant l'accordance du discours personnel et de la narration, Le Roy présente sa propre histoire de devenir danseur – chorégraphe contemporain.

Il nous donc raconte ses études doctorales en biologie (il a fait une thèse sur la tumeur de sein), parallèlement il présente des différents exercices qu'il a pratiqués à l'époque en cours de danse. En résumant son expérience scientifique, qui s'avère très décevante – il proclame que *produire de la science n'est pas égal à faire de la recherche*. Ainsi, il se consacre à la recherche toujours sur le corps, mais en danse et plus en biologie. Au fur et à mesure nous découvrons le corps comme produit – d'un côté de la science, de l'autre – d'une certaine esthétique. Le Roy dévoile la danse comme système de production économique et de diffusion analogique à celui de la science. Il essaie donc de trouver une forme de danse qui ne serait pas un produit mais un processus, afin d'échapper à ces règles économiques.

Seulement à la fin le spectateur prend la connaissance du fait que cette performance a été créée par la suite d'une « demande d'un spectacle sur la danse et la biologie ». Vu par le biais de ce solo, le corps se dévoile comme l'effet du croisement des plusieurs discours – social, culturel, politique, historique, économique, biologique, scientifique et enfin – esthétique.

L'aspect autobiographique ouvre l'espace de la création solo, basée sur un style auto-ironique, distancé et critique, très souvent étant une forme de commentaire sur le statut du chorégraphe et du danseur, de la production artistique ou bien de

l'artiste tout court.

Par exemple, dans *Choreographing books* (2006), l'artiste-chorégraphe allemand Peter Pleyer commente sa biographie artistique filtrée par les lectures qui ont fondé sa pensée du corps et de la performance. Pendant son solo, il déploie devant les yeux du public une petite bibliothèque de danse où figurent les positions classiques à côté des celles pratiquement inconnues. Ses commentaires créent une sorte de récit historique sur la danse, surtout dans la lumière du fait qu'ils se réfèrent à des questions *gender* et comment elles sont mises en relief – ou cachées – sur les pages des livres. Son corps – très éloigné des standards classiques – fonctionne ici comme un de ces objets historiques, une partie de l'histoire de la danse qui peut être lue par un dispositif choisi par le lecteur-spectateur.

Un corps hors standards peut faire en soi un objet d'une métaréflexion ; un corps dansant physiquement non idéal, montré sur scène c'est déjà une critique envers le statut du danseur. Ceci fait partie des travaux d'un chorégraphe polonais Rafal Dziemidok. Dans son solo *Kra* (2009) il entreprend une analyse critique bien que discrète, du statut du danseur. Il nous présente donc un choix des mouvements qui n'ont jamais fait partie de ses spectacles lesquels il retrouve dans sa mémoire corporelle et qui font maintenant l'objet d'un processus particulier du recyclage. Ce n'est pas une virtuosité ni la précision de l'exécution mais les concepts différents de corporéité qui émergent de ces mouvements – très diversifiés au niveau esthétique – qui se met ici au centre d'intérêt. Contrairement au spectacle de *Le Roy*, Dziemidok ne dépasse pas le niveau personnel du récit pour déclamer des commentaires généraux, son solo reste très poétique et les éléments critiques aussi se fondent dans ce cadre. Ce le corps même de Dziemidok – grand, rond – qui se fond comme un premier et principal outil critique du discours.

Le dévoilement des conditions de la création peut se faire aussi d'une façon comique. Ceci est le cas du spectacle *Live on stage* du Polonais Janusz Orlik. Tout le spectacle est construit autour de la narration non-verbale du protagoniste qui recourt à tout moyen possible pour garder l'attention du public – il fait l'illusionniste, danseur, chanteur, il joue à la guitare, etc. La réflexion de Orlik sur ce qui est spectaculaire prend ici une forme grotesque et humoriste, mais pour ce danseur l'illusion scénique s'avère le matériau indispensable de la création. Il se dénonce comme artiste qui veut partager sa connaissance technique, qui veut créer l'illusion mais qui reste très conscient des conditions économiques et psychologiques de la réception de l'œuvre. Il

permet ainsi son corps de rester l'objet du voyeurisme.

Dancing for you... (2009) d'Edyta Kozak fait encore un autre exemple d'un solo qui par le biais d'une histoire personnelle ouvre un espace critique sur l'histoire de la danse et sur une esthétique en particulier et notamment celle du ballet. C'est un solo dans lequel participent en fait aussi d'autres personnages, qui se retrouvent sur scène par la volonté de l'héroïne.

Dans un cadre d'une conversation entre une danseuse et un metteur en scène nous suivons une histoire personnelle d'une soliste du ballet qui se consacre à la danse contemporaine. Nous découvrons grâce à des démarches théâtrales les règles normatives du ballet de la représentation du corps, du sexe, du féminin et du masculin, et tout en particulière la position de la femme. Le metteur en scène doit donc se confronter à sa propre attitude envers les femmes qui se manifeste - entre autres - par le fait qu'il considère le cancan comme *l'essence de la féminité*. Avec les modes stéréotypés de la représentation de la femme dans le ballet sont confrontées les façons contemporaines de parler du sexe et des émotions, mais aussi du corps en soi (comme « *le pisser de Jérôme Bel* »).

Le corps dansant créé par Kozak dans ce spectacle fonctionne alors de manière pareille comme chez Le Roy – il s'avère un produit du discours de ballet qui remplace ici le monde de science de *Produit of Circumstances*.

Le bagage artistique peut être alors aussi un poids difficile à ignorer dans la carrière individuelle. Ainsi paraît un ancien danseur de Tanztheater Wuppertal – Alexander Casters qui dans son solo *Monsieur Zéro, famous when dead* (2007) redécouvre la solitude scénique après des années dans la fameuse compagnie. En passant par plusieurs avatars des personnages de la pop culture, le chorégraphe semble rechercher un partenaire de dialogue. La forme solo expose en particulière l'aspect meta-thématique de la condition d'un danseur qui après sa carrière dans le groupe cherche des nouvelles forme d'expression. L'introduction d'un auteur fictif (le solo est signé Alice Cassy), les digressions au topos de la célébrité *post mortem* situent ce travail dans le courant critique de la danse – le spectacle se joue, mais en même temps il fait sa propre cliché.

Dans le cas des productions autobiographiques, leur universalité paradoxale est soulignée. Nous n'avons plus à faire avec l'expression des essentielles qualités humaines comme c'était le cas du modernisme, mais avec le fait de rendre visible tout un canon des codes culturels déterminant le statut de l'individu. Le solo – et avant

tout le solo d'auteur et autobiographique – contredit en effet la catégorie de la subjectivité car celle-ci, montrée dans la spatialité de ses connotations, s'avère finalement collective. L'individu n'étant dans cette lumière qu'une fonction, destiné par hasard à remplir un rôle social d'artiste, de chercheur, de spectateur.

d. Corps dansant comme matière organique

La nudité dévoilée

Le retour à la nudité dans les années 90. interpelle la tradition de traiter le corps comme matériau artistique, peut-être pas tellement dans la danse (bien qu'ici les exemples ne manquent pas) mais dans la performanse et dans tout le mouvement de la contre-culture. La barrière de choque par la nudité a été dépassée radicalement dans les années 60., quand le corps a été montré sur scène dans toute son imperfection. La nudité ne peut donc pas être comprise comme une forme de proteste, car elle n'est plus essentiellement transgressive.

Le travail sur la nudité dans la danse c'est de plus en plus souvent un travail sur la densité minérale corporelle, sur le corps comme une sculpture plastique. La question qui se pose est qu'est ce qui se passe avec un projet chorégraphique filtré par la nudité ? Car elle crée toujours des barrières pour la perception et si on ne voit qu'elle on ne voit rien. Ainsi croit Boris Charmatz – un chorégraphe français dont le trio *Aatt enen tionon* (1996) illustre brillamment ce postulat. La scénographie - et à la fois le plateau - fait ici une construction de trois étages. Sur chaque étage, nous voyons donc un danseur n'habille qu'en court maillot, ce qui d'autant plus accentue les génitaux. Dans la première version de cette pièce, le palier le plus haut et le plus dangereux (les plates-formes sont très étroites) a été réservé pour Julia Clima et deux autres pour les danseurs masculins.

La mise en relief par le costume de la sphère génitale fait que la nudité doit être considérée par le spectateur, il est obligé de dépasser son propre voyeurisme pour pouvoir accéder à d'autres niveaux de représentation. Le corps habillé qu'en maillot est plus nu qu'un corps tout simplement nu.

Sur le niveau conceptuel, ce spectacle paraît une quintessence de la tentative utopique de la danse moderne qui affirme l'individu et *communitas* à la fois. Ces trois danseurs qui ne se voient donc pas les uns les autres, ils existent indépendamment mais à la fois seulement dans l'écoute et dans la réaction au partenaire invisible la pièce peut se réaliser et la structure complexe peut être gardée.

Une démarche pareille nous trouvons dans *Herses (une lente introduction)* (1997) de même chorégraphe. Ici les danseurs sont aussi nus, mais ils portent des perroquets couvrant leurs visages ce qui réduit la nudité en une sorte de masque. La scène est arrangée en forme d'un petit carré couvert par un plateau métallique qui reflète l'image des corps des danseurs. Le jeu avec la lumière semble plus couvrir certains aspects de l'espace et des corps, qu'en souligner d'autres.

La chorégraphie, basée principalement sur la technique de *Contact Improvisation*, est dénuée de toute émotion et aussi de l'érotisme. Ainsi, la nudité après un moment n'est plus au centre de l'attention et ce sont d'autres qualités – le poids du corps, la qualité de l'image scénique, de la musique d'Helmut Lachenmann (très physique) qui dominent notre attention.

Les travaux de Charamtz font un certain commentaire au courant des années 70. qui en Amérique a introduit les épisodes de l'esthétique pornographique dans les spectacles de la *post moderne dance*. Parmi les plus jeunes chorégraphes, le duo de François Chaignaud et Cecile Bengolea - *Pâquerette* (2008) a pourtant engendré une nouvelle discussion sur la valeur de ce type de démarche dans la chorégraphie.

La danseuse – qui ne cache pas qu'elle gagne sa vie plutôt comme stripteaseuse – est accompagnée par Chaignaud – qui expose à son tour son identité sexuelle trans-générique. Ce duo tout nu explore alors les fonctions de l'anus dans la soutenance du tonus musculaire. Ceci avec l'emploi des accessoires érotiques, et pas sans références à la danse moderne (par exemple, le rôle que Graham a attribué à *l'énergie vaginale*). Pour la plupart des critiques ce spectacle n'a pourtant pas dépassé le niveau d'une curiosité.

Paradoxalement, peut-être, un autre duo - *Libido Sciendi* de Pascal Rambert (2008) – n'a pas soulevé une telle discussion malgré le fait qu'ici les danseurs se mettent dans une situation d'une relation sexuelle sur les yeux du public. Ce travail surprend par la manière dont ce motif très risqué de la relation sexuelle a été transposé en une chorégraphie très fluide et non-provocative. Selon le chorégraphe le titre *Libido Sciendi* veut dire « apprendre par la libido » ou bien « être enseigné par la

libido». Ainsi, l'emploi de la nudité, de l'érotisme et du sexe servent ici comme outil d'apprentissage d'une autre qualité de l'autre, sans être « politiquement correct », mais aussi sans provoquer. Le corps organique a été traduit comme une somme d'énergies provoquant des mouvements intérieurs – pas toujours accessibles à l'œil du spectateur. Pareillement au spectacle *Jérôme Bel*, le mouvement fonctionne surtout en tant que mouvement intérieur. L'érotisme est montré dans sa dynamique, déconstruite et analysée dans sa qualité d'échange dermique.

Le corps dansant est ainsi montré comme intérieurement plastique et dynamique, ce qui contredit le primat de l'œil dans la réception du spectacle en se situant par le même dans le courant « critique » de la danse.

Beaucoup d'autres chorégraphes dans ces derniers vingt ans ont fait un recours au corps « pornographique », souvent invitant des vraies professionnelles de la *striptease* - cette forme de *l'érotisme domestiqué*. C'était le cas de Vera Mantero, Alain Platel, Dirk Pauwels, Wim Vandekeybus ou encore de Michel Schweizer. Il faut souligner ici avant tout le fait que dans la plupart de ces productions les stripteaseuses parlent – ce qui les met dans la situation du sujet, contrairement à la pratique sociale dans laquelle la parole demeure tabou dans la *striptease*.

À la fin de cette partie, nous citons un spectacle qui est une reconstruction d'un des événements les plus connus de la post modern dance – *Parade and changes* d'Anna Halprin. À l'époque, il a été interdit dans l'Amérique puritaine à cause de la nudité des performeurs. Dans la reprise faite par Anna Colod (2008) et en France la nudité ne choque plus personne. Le geste révolutionnaire des années 60. se trouve ici répété dans un contexte conceptuel, beaucoup plus froid. La nudité ne paraît ainsi plus comme publique, le corps dansant nu n'est qu'un écran reflétant les projections du spectateur.

Mettre le corps nu d'un côté peut être compris comme un commentaire à la pratique de la *post modern dance* des années 60., de l'autre – comme une tentative de redonner au corps sa dimension érotique réelle, dont il a été privée par l'invasion des nouvelles technologies et du cybernétique.

La sémantique de la plasticité

Dans l'exploration de la corporéité dans ces fonctions plastiques et dynamiques peuvent être aussi employés d'autres mécanisme, radicalement revendiquant la position du spectateur mais aussi le corps même en allant jusqu'à reproduction de ses fantômes.

Les travaux de Christian Rizzo se situent sur le croisement de la performance, des arts plastiques et de la danse, ce qui confirme son installation *100 % polyester objet dansant nr (à définir)* de 1999. Le corps ne figure ici que dans l'imagination du spectateur, c'est une potentialité qui se réalise – ou pas – dans le processus de la confabulation, du remplacement de l'objet inexistant - et pourtant désiré - par son image. Cette installation est construite d'une robe transparente qui « danse » mises en mouvement par le courant d'air : l'objet dansant, l'espace plastique pour un corps qui n'est pas là, un mouvement qui se fait sans corps – *CsO* en version radicale. Pourtant cette absence, ce vide n'a pas de connotations si négatives comme dans les travaux de Bel, par exemple. Cette matière délicate pourrait être aussi une réalisation du corps classique idéal – libéré de tout impératif de gravité.

Un autre exemple dérive de la création belge et notamment du spectacle *The porcelain project* (2007) d'Ellen Barkey (Needcompany). Ce qui impressionne dès le début de la pièce c'est une construction géante de la porcelaine qui entoure le plateau et ce qu'en fait une sorte du théâtre de marionnettes gigantesque.

Par rapport à notre sujet, il est intéressant de remarquer comme les corps sont traités ici comme matière plastique visuelle, ils font partie de la composition scénique, tout comme le font les sculptures de la porcelaine. Parfois, cette porcelaine devient aussi un prolongement du corps, un membre grotesquement surexposé ou bien un membre artificiel.

Cette pensée rappelle les démarches connues de la pratique d'Alvin Nikolais ou plus récemment - Philippe Decouflé. Le développement de ces nouvelles formes de traiter le corps a beaucoup gagné grâce à la collaboration des chorégraphes avec des artistes plasticiennes. Ceci fait le cas pour un groupe allemand – Neuer Tanz, établie encore dans les années 80. par Wanda Golonka – une disciple de Wigman et l'artiste plasticien - VA Wölfl. Créé en 2007 *12/...im linken Rückspiegel auf dem Parkplatz von Woolworth* est un pop-requiem, dans lequel le corps fonctionne avant

tout comme élément d'une installation plastique. Un rideau fait des squelettes humains ne se déplace qu'une seule fois pendant toute la durée du spectacle – verticalement, et ceci prend toute la durée de la pièce, donc environ une heure. Ce mouvement très lent de la construction se juxtapose ainsi progressivement sur l'image des corps vivants des performeurs. Eux mêmes pourtant, sont en train d'exécuter un mélange des pastiches des chansons, des communiqués de presse etc. La culture des médias et son essence se retrouvent confrontées avec l'éternel – la morte.

En résumant, nous pouvons constater que la plasticité du corps est au moins bidimensionnelle – un niveau est minéral, profond, le deuxième – visuel, où le corps existe comme élément d'une composition.

Déformation et disparition

Le corps minéral c'est aussi un corps qui souffre à cause de son usage, de sa disparition inévitable, de ses handicaps. Ceci n'exclut pourtant pas la possibilité du discours critique. Le fait même de montrer sur scène un corps handicapé, vieilli, hors normes esthétiques est un acte critique envers l'art et la création.

D'habitude la présence de ces corps réels soumis à l'influence du temps n'est pas très bien accueillie par le public. Comme l'explique Daniel Sibony - nous sommes très méfiants en face de tout signe de morte et de vieillissement qui réveille notre anxiété de disparition.

À bras le corps (1993) de Boris Charmatz c'est un travail sur le corps puissant du danseur. Le projet pensé sur plusieurs ans a comme but de vérifier l'influence des processus de vieillissement des corps des danseurs sur l'exécution de la chorégraphie. La première a eu lieu au moment où Charmatz avait 19 ans et son compagnon Chablas – 17, le dernier spectacle a été joué 13 ans plus tard. Arrangé dans un petit cercle, le public est très proche des danseurs. Nous pouvons sentir leur corps, entendre leurs souffles, voir chaque signe de fatigue – alors percevoir le corps réel, et pas l'image du corps sur scène.

Raymund Hoghe, pendant des années a travaillé comme dramaturge chez Pina Bausch. Sa propre carrière du danseur, il l'a commencée à l'âge de 50 ans à-peu-près.

Meinwärts 1994, *Chambre séparée* 1997 – ses premiers spectacles solo confrontent le spectateur avec le corps déformé, physiquement imparfait. Son

handicap mis en scène dans le contexte des narrations à la fois très personnelles et impliquées dans la réalité socio-historique, évoque la figure contemporaine de *homo sacer* tel que le décrit Giorgio Agamben.

Dans ses travaux plus récents il entreprend un processus de revisitation des icônes de la chorégraphie – *Boléro*, *L'après-midi d'un Faune*, *Le Sacre du Printemps*, *Le lac de signes*, devient dans son interprétation de nouvelles formes de rituel. Ici et dans d'autres spectacles (*Régie*, 2006 avec Boris Charmatz et Julia Cima, *Sans titre*, 2009 avec Faustin Linkyékula) il se confronte sur scène avec des danseurs magnifiques, très jeunes, avec des corps qui font son antithèse visuelle. Pourtant, ce n'est pas son handicap mais son charisme d'un maître qui domine le plateau, l'ordonne le rythme et organise l'espace. Ses spectacles se sont de formes de *rituels de rituels* – une réflexion sur ce qui peut être un rituel contemporain. Peut-être pour cela il recourt souvent à la chanson populaire, de variété et à la musique classique romantique. Son sentiment pour Maria Callas est particulièrement connu et notamment grâce au solo-hommage à la diva – *36, Avenue Georges Mandel*, 2007. L'emploi des éléments naturels est aussi caractéristique pour son style, dans *L'après-midi c'est du lait*, dans *Sans-titre* ce sont les petites pierres blanches, dans *Sacre-The Rite of Spring* -l'eau et dans *Swan Lake 4 Acts* – la glace.

Le corps dansant chez Hoghe est éclectique, il constitue le soubassement du rituel qui unifie la mémoire personnelle et collective, évoque les émotions aussi par l'exposition plastique. Ce dernier aspect concerne le corps de Hoghe en particulier, la surexposition de son dos, de son *Buckel*, souvent dans des contextes quasi-érotiques est à la fois très plastique et très politique, surtout dans la lumière de la non-visibilité sociales des personnes handicapées et leur sexualité.

La question de la sexualité est importante pour Katarzyna Kozyra, une artiste contemporaine polonaise, dont une installation très connue fait *Le Sacre du Printemps* (1999-2002) créé avec des anciens danseurs de l'opéra, âgés même de quatre-vingt-dix ans. L'artiste s'est concentrée sur le solo d'Élue. Les danseurs ont été habillés en maillot de ballet et ils avaient des attributs de sexe opposés (grotesquement grands) collés sur ses maillots. Grâce à la technique d'animation de l'image, leur danse – très lente en réalité et exécutée horizontalement sur le sol blanc – est devenue très vivace et énergétique. Ainsi, les vieux corps paraissent très jeunes et très grotesques - à cause des attributs artificiels de sexes.

Alain Buffard par la conséquence de la maladie grave dont il est atteint et

surtout influencé par la pensée d'Anna Halprin, met au centre de ses intérêts artistiques le corps soumis à des processus biologiques. Son solo emblématique – *Good Boy* (1998) a été déclaré comme une des plus importantes déclarations de la jeune génération des chorégraphes français. Situé sur le croisement des arts plastiques et de la danse, non sans influences visibles à Bruce Naumann, *Good Boy* commence dans la lumière des quatre lampes, dans laquelle le corps nu du danseur est difficilement remarquable. Tout le spectacle se joue ainsi sur les frontières du visible/invisible, clair/obscur. *Le corps dansant* créé par Buffard renvoie aux images du corps malade, surtout par l'utilisation des accessoires. Aussi ses mouvements – saccadés, un peu animaux parfois, a-normaux, les parties du corps isolées – tout ceci fait de la scène une sorte de laboratoire, à l'image de celle médicale où le corps fait objet d'expérience.

Une réflexion sur le corps handicapé – une machine de danse qui tombe en panne – est le solo de Mikołaj Mikołajczyk – *Waiting* (2006). C'est en sorte un credo artistique du danseur qui après avoir eut une contusion qui l'empêche travailler et qui est la raison de son licenciement, décide de faire un résumé de ce que la danse fait de son corps. Une histoire personnelle, touchante et très sincère envers le ballet, la danse contemporaine comme des modes différentes de l'entraînement corporel. En effet, nous ne regardons pendant une grande partie du spectacle qu'une classe de ballet, sauf que l'élève est tout nu. La surface dermique, la visibilité de tout muscle et de son travail, la fatigue qui monte – tout ce qui cache le costume, le maquillage et la distance entre la scène et le public est ici mise en premier plan.

Se raser la tête - un geste performatif, très émouvant, que le danseur accomplit à la fin du spectacle c'est un acte qui approfondit la nudité. Le danseur se met en nu de nouveau, dans cette action peut-être humiliant mais étant à la fois un geste de consécration presque totale du corps pour l'art. *Waiting* – en attendant ce moment de gloire dont chaque artiste fait son but il faut consacré son corps comme outil.

e. Public/ privé/ collectif

Le corps politique qui est à la fois l'espace de manifestation de ce qui est individuel et public – cette accumulation paradoxale est une des questions les plus explorée dans la danse contemporaine. Dans ce contexte, les grandes productions semblent être très intéressantes à cause des relations des danseurs au chorégraphe et

vice versa, ce qui dans la lumière de l'histoire de la danse fait une sorte de commentaire sociologie sur la nature du groupe.

Dans le paysage chorégraphie de l'Europe de l'Est et Centrale nous pouvons aussi trouver des exemples qui évoquent la période du communisme dans des différents contextes. Ceci est le cas de Magdalena Przybysz, une jeune chorégraphe polonaise, qui dans son solo *My Poland drive* (2009) analyse les phénomènes de la pop-culture à la fin du communisme, le rôle de la musique rock, par exemple et son influence sur son identité personnelle, qui à l'époque était en train de se construire. En impliquant dans la structure de la pièce l'hymne national de la Pologne (joué à la guitare électrique), elle évoque un de plus importants manifestes politique dans la musique – *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen (1967-1969) qui a été à la base d'une chorégraphie du Ballet de la Lorraine (*Hymnen*, 2007). C'est un exemple de la création du corps collectif, unifié, a-personnel, très rare d'ailleurs dans la danse contemporaine. L'utilisation des drapeaux, des compositions chorégraphiques simples mais parfaitement rythmées, tous les danseurs habillés en costumes pareilles – cette dimension totalitaire prive les danseurs leur individualisme et nie l'utopie inscrite dans le projet de Stockhausen de la création d'un hymne de tous les hymnes – *Hymnunion* d'un pays fictif *Harmonide*. Ce dernier ne peut pas se réaliser à cause notamment du conflit entre le totalitaire et l'individuel.

Pourtant, la réflexion peut-être la plus importante sur le corps dans toutes ces connexions sociopolitiques, se fait en Belgique et notamment grâce à la création du groupe Les Ballets C. de la B. par Alain Platel. Ce groupe, qui se nomme donc un collectif, essaie de dépasser le pouvoir unique du chorégraphe comme signateur de l'œuvre, en effet toutes les productions sont signées collectivement. En plus, Platel dès ses débuts reste très engagé sociologiquement dans son travail, ses spectacles évoquent la Belgique des immigrés et des ouvriers, il recourt au monde du cirque, emprunte pour créer sa scénographie de l'architecture des villes belges, il travaille avec des danseurs amateurs, etc. Néanmoins, cette surface « sociologique » cache une profondeur des qualités humaines qui se manifestent des façons parfois contradictoires : l'exhibitionnisme est suivi par l'intimité, le laid par la beauté, la douceur par l'ironie, la violence par la fragilité, etc.

Ce qui est le plus intéressant pour notre recherche c'est la manière dont Platel unifie des idées contradictoires de l'affirmation de l'individu et du collectivisme. L'idée du collectif de Platel rejoint dans un sens la tradition du Judson Church

Theater et ensuite celle qui a été élaborée par la nouvelle danse française.

Les spectacles comme *Vsprs* (2006) ou *Pitié !* (2008) reflètent cette idée que nous pouvons nommer *le collectivisme individuel*. Les danseurs représentent des styles très divers – contemporain, classique, burlesque, cirque. A partir du spectacle *Vsprs*, ils suivent un entraînement très particulier – en regardant les films du psychiatre Arthur van Geheuchten du début du XX^èm siècle qui illustrent les cas de la hystérie – ils apprennent cette qualité spécifique du mouvement du corps « hors contrôle ». Ceci est complété par le film de Jean Rouch « Le maître fou » dont le sujet principal fait l'état de transe d'un chaman africain.

Ainsi, chaque danseur applique ces qualités du mouvement « hystérique » et de la transe à sa propre technique, en effet nous voyons donc un groupe à la fois très individualisé et unifié. Le corps – individuel et collectif à la fois – est ici donc compris comme un champ de recherche anthropologique.

Dans *Vsprs*, ce sont les références au monde puritain, au radicalisme religieux qui ont structuré le spectacle. Ceci dans une grande partie grâce à la musique de Monteverdi, qui a été traitée d'une façon très libérale, car elle a été mélangée avec du jazz et de la musique tzigane, ce qui a créé une ligne suggérant la continuité de ce qui est « la musique populaire ». Cette démarche est répétée ensuite dans *Pitié !* et *Out of context* (2009).

Selon Jean-Marc Adolphe, le registre de Platel lu par l'expérience du corps dansant sur la totalité de ses pièces et paradoxal en soi : émotionnel, à la frontière de la psychose et de la frustration, l'agressif et douce, sincèrement naïf, innocent et dangereux, c'est un absurde touchant le kitch où le grotesque rejoint la subtilité...

Un autre exemple intéressant, consacré à l'exploration des relations du pouvoir au sein du groupe de danse et plus largement dans le milieu des tous les acteurs de la danse – le public et les critiques inclus – fait *Heil Tanz !* (2006) de Caterina Sagna. Plein d'humour, des moments de surpris pour le public, des interventions dépassant les codes traditionnels de la représentation scénique – ce spectacle dévoile des stéréotypés sur les relations entre chorégraphe et danseurs et leur statut. Il est aussi interpelé le rôle du critique et le langage de l'écriture sur la danse, les droits du spectateur et les droits du danseur. L'histoire de la danse comme une expérience très personnelle est montrée grâce à la participation de Jean-Laurent Sasportes, l'ex-danseur du Tanztheater Wuppertal.

Le corps de la danse se voit ici une construction collective – incluant le

danseur, le chorégraphe, le spectateur, le critique, mais en effet aussi tout le contexte socio-historique qui influence la réception de la danse.

Un exemple exceptionnel dérive de la création de Felix Ruckert, un chorégraphe allemand. Connu pour ces expériences avec le monde du sado-masochisme, il applique certains de ces pratiques revisitées dans ses pièces chorégraphiques. Ainsi, dans *Hautnah* (1995-1999) le spectateur a dû acheter sa spectacle privé chez une danseuse, tout comme ça se passe dans une boîte de nuit adéquate. Le corps de danseur s'est donc manifesté comme objet d'une transaction dont l'effet n'est pas tellement sûr – ce qui n'est pas sans références à l'achat du billet de théâtre.

Dans *On Pain and Presence* (2007) il montre le corps de danseur comme se plaçant sur la frontière entre privé et public. Il le fait par une analyse détaillée des plusieurs schémas de la création du spectacle et à la fois – de la réception de l'œuvre. En forme de performance-lecture, plusieurs mécanismes de « manipulation » du public et de l'établissement des relations du pouvoir sont mises en question. A moment donné nous pouvons même co-partager l'expérience du performeur et notamment par se piquant la peau avec des pinceaux (bien que Ruckert utilise pour cela des outils beaucoup plus violents). Le corps se révèle vrai en une seule dimension – de l'expérience du mal physique, dont la transgression permet de garder l'espace privé du corps.

f. La non-danse et le concept

La *non-danse* dont l'apparition a été particulièrement visible en France, très rapidement a conquis aussi d'autres pays européens. Actuellement, il existe plusieurs centres forts en cette esthétique à Vienne, à Berlin ou encore à Lisbonne. Les jeunes chorégraphes poursuivent l'exploration des champs re-ouverts par Bel ou Le Roy, en y apportant des nouveaux regards, thèmes et visions.

Prenons comme exemple jeune chorégraphe Ivanna Müller et un de ses premiers spectacles *While we are holding it together* (2006). La force du contraste entre les attentes du spectateur et le spectacle même rarement est aussi grande. L'artiste a cherché ici de revivre l'esthétique du tableau vivant – une forme alors du spectacle très populaire avant l'époque du cinéma et de la télévision. Quasiment la totalité de la durée les cinq danseurs restent sans aucun mouvement, au moins pas un

qui soit visible pour le public. Seulement dans les très courts interludes quand ils échangent leurs places sur le plateau, ils bougent, mais ce sont les moments dans le noir. Un effort extraordinaire consiste en garder une position sophistiquée pendant plusieurs minutes. Néanmoins, l'imaginaire du spectateur est animé par l'histoire racontée par les protagonistes. Ils se alors imaginent comme des sculptures découvertes par hasard par un archéologue et cela permet de déplorer toute une série des aventures fantastiques. En permettant les figurants du tableau vivant parler, d'un côté Müller a profané les règles de cette forme, de l'autre – à poser la question sur la nature de la convention dans le spectacle, et ce qui peut la changer et l'établir.

Un exemple drôle et intelligent de ce qui est la relation auteur-spectateur dans la situation du spectacle vivant a proposé le duo travaillant en Autriche – Amanda Piña et David Zimmeran dans *WE* (2008). Le public, au lieu de regarder les performeurs, regarde son propre image, projetée en temps réel. Les petits nuages de bandes dessinés représentent les différentes pensées possible qu'un spectateur peut avoir en regardant le spectacle de danse, dont beaucoup sont très simples, renvoient à la vie quotidiens, au désire très différent de celui d'une expérience esthétique. Néanmoins, la partie la plus importante concerne ce qui peut se créer dans l'espace entre l'impulsion donnée par l'auteur et sa réception par le spectateur. L'auditorium est ainsi montré comme *authorium* – en suivant la pensée de Jérôme Bel.

La disparition du corps réel dans les spectacles de danse, renvoie à ce qui Nicola Bourdieu appelle l'esthétique relationnelle, c'est-à-dire un type de l'expérience où le dialogue entre l'artiste et le spectateur - le processus donc et pas le produit - fait l'objet de l'art. Les travaux de Tino Sehgal font un exemple d'une esthétique relationnelle. C'est un artiste si radical dans sa démarche qu'il ne permet même pas de photographier et surtout pas de filmer ses performances (la page de photo dans un article lui consacré était toute vide, il n'y avait que des inscriptions usuelles : «titre.©»). Il a gagné une certaine reconnaissance surtout grâce à la série de performances dans les musées. Chacun a été organisé selon un protocole. Parce qu'ils ne sont pas ouvertement connus, seulement selon le déroulement des actions nous pouvons imaginer des algorithmes comme « si le visiteur te demander deux fois à faire quelque chose toi tu fais » « quand quelqu'un entre dans la salle d'exposition tu commence immédiatement te déshabiller et danser », etc. Les performeurs se sont soit les employeurs du musée, soit les programmeurs de l'art, les critiques, les académiques, etc. Les actions sont très différentes, plus au moins visibles dans

l'espace du musée, mais chaque fois elles sont momentanées, uniques et non-reproductibles, car chaque trace de mémoire autre que celle du spectateur et de son vécu n'existe pas.

Dans l'exploration de la dimension politique de l'art, un trio slovène a dépassé très courageusement la frontière entre le fictif et le réel. Ceci en conséquence d'une démarche radicale du changement de l'identité nationale – chacun de ce trio a pris le nom et le prénom de Janez Jansa (le Premier ministre slovène) comme le sien. Leur but dans cette entreprise comptée sur plusieurs années, voir le reste de leur vie, est de vérifier l'impact de l'identité formelle, nationale sur le statut de l'artiste et sa vie.

D'autres exemples des travaux « conceptuels » dans la danse montrent comment cette notion s'est élargie et qu'elle se déploie sur des pratiques beaucoup plus « dansantes » que celles des pionniers de ce mouvement.

Mette Ingvarsten et Jefta van Dinter dans *It's in the air* (2008) font que des sauts sur des grandes trampolines. Néanmoins, leurs mouvements sont très bien coordonnés, très variés, ils présentent une dynamique précise et une chorégraphie abstraite, mais pas détachée d'une certaine signification. Ce spectacle non-spectaculaire dans l'usage du mouvement et du corps, fait pourtant une réalisation d'un rêve de l'humanité très archétypique – celui de s'envoler dans l'air.

Une certaine référence à ceci est la démarche artistique de Kitsou Dubois qui depuis des années travaille avec ses danseurs sur l'état de l'apesanteur. En créant en 1999 un spectacle (montré ensuite sous forme de l'installation vidéo) dans cet état particulier, elle a démontré que le corps tel qu'il est vécu hors la gravité, peut créer de la danse, c'est-à-dire qu'il peut trouver des méthodes nouvelles de contrôler ses muscles.

Le conceptuel dans la danse permet aussi de faire un usage des esthétiques très variées qui reflètent une pensée du corps ou bien du mouvement sous laquelle se cache une logique plus profonde, inscrite dans une convention, de ce qui est féminin et masculin. Ceci est le cas du duo *Gustavia* (2008) de Mathilde de Monnier et La Ribot. Dans ce spectacle les deux héroïnes de la danse contemporaine interpelle le modèle de la burlesque et de ses connotations au discours *gender*. Burlesque en version masculine s'avère alors « une performance comique » tandis que la version féminine est inéluctablement le *striptease*. La Ribot et Monnier en font le sujet de leur performance, en jouant ces notions du masculin et du féminin dans ce contexte spécifique de la tradition de la mise en scène. Il n'y a donc pas de danse proprement

parler, mais plutôt un travail sur la lecture de certains codes gestuels.

Un autre aspect dans la pensée du féminin et du masculin par le biais du corps nous trouvons dans la démarche de Myriam Gourfink. Cette chorégraphe crée des spectacles uniquement pour les interprètes féminins, en déclarant que sa technique – très attachée au travail intérieur du corps – n'est pas destinée aux hommes notamment parce qu'elle applique « l'imagination des organes intérieurs féminins ». Aussi, dans ses spectacles bien que ce sont les spectacles du groupe – jamais il n'y a de contact entre les performeurs. Comme l'explique la chorégraphe – ceci pour dénoncer l'idée utopique du bien être au sein du groupe de danse. Sa méthode trouve une transcription dans l'outil de travail que Gourfink a créé – LOL – un logiciel chorégraphique utilisé pour créer des performances dans lesquels les danseuses lisaient et exécutaient la partition en temps réel sur scène.

Myriam Gourfink s'inscrit dans cette pensée conceptuelle de la danse pour la totalité de sa démarche qui se distingue surtout par la négation du primat de la vision, par la concentration sur le mouvement très lents – difficiles à exécuter et aussi à regarder, ainsi que par la durée de ses spectacles qui peut aller jusqu'aux plusieurs heures même.

À la fin de cette partie, nous voudrions citer un groupe suisse Velma qui d'habitude est un groupe de musique mais qui par l'incorporation des méthodes de travail corporel avec des musiciens et des danseurs-amateurs (le chœur) a créé un spectacle sur les conventions corporelles dans les formes musicales différentes – *Velma Superstar* (2005). En commençant par l'opéra, la musique de variété, le dancing, le concert de rock Velma s'avère une réflexion pleine d'humour et d'auto-ironie, illustrant l'importance des codes gestuels dans le monde de la musique.

g. Corps dansant fictif

Un projet de danse n'exige pas nécessairement la présence d'un corps réel, physique. Suivant l'exemple du projet international *Veronika Blumstein* (en cours, initié en Pologne en 2005 avec des artistes polonais, allemands et slovènes) nous pouvons constater qu'un corps fictif peut créer une source d'inspiration infinie, mais aussi très exigeant au niveau conceptuel.

Veronika Blumstein a été inventée par conséquent d'une impossibilité de créer

un « vrai » projet chorégraphique. Un personnage fictif a permis d'ouvrir un espace « démocratique » où chacun de co-créateur a pu trouver sa forme à lui de s'exprimer.

Ainsi, Blumstein est une danseuse-chorégraphe polonaise, juive, qui a survécu le Holocauste et ensuite a immigré aux Etats-Unis. Ici, elle a pratiqué toutes les formes de la danse modernes et postmodernes, alors inconnues à l'époque en Pologne.

Blumstein est rentrée en Pologne en 2005, elle habite à Varsovie où elle pratique toujours la danse. Sa vie artistique dépend bien sûr du groupe qui l'avait créée. Ainsi, elle a déjà fait un spectacle en Yougoslavie – une reconstruction de la performance unifiant l'esthétique de la parade militaire, du ballet et de la danse folklorique. En Allemagne elle a ouvert le nouvel centre de la danse, et elle a fait danser les participants du festival à Varsovie. Elle a aussi fait l'objet d'une performance-lecture, ensemble avec un véritable compositeur allemand – Michael Volters - sur les connexions entre la musique et la chorégraphie.

Le corps fictif de Blumstein n'implique pas l'autonomie totale dans son exploration, elle a une biographie et son existence garde une logique en conséquence des choix artistiques de tous les membres du groupe qui l'a créée. Veronika Blumstein est une interaction entre le réel, la conscience et l'imaginaire, un chapitre manquant dans l'histoire de la danse en Europe de l'Est ; c'est une potentialité, mais qui doit avoir sa fin – la mort de Veronika, ce qui peut être la tâche la plus dure pour ces créateurs.

h. Corps dansant critique – sommaire

Selon André Lepecki, la plupart des démarches ici présentées, s'inscrivent dans le courant de la critique de la représentation, commencé par Bertolt Brecht (qui proclame la nécessité de comprendre la *mimesis*) et Antoine Artaud dans son manifeste *Le théâtre de la cruauté*.

Ainsi, débuté par le manifeste *NO* d'Yvonne Rainer, la danse poursuit le processus critique envers soi-même avec la déclaration de Bel « la mort de l'auteur – la naissance du spectateur » et les tentatives de créer un espace pour vivre un processus et non acheter un produit.

Selon Helmut Ploebst, toutes les démarches de la reconstruction et déconstruction de la corporéité peuvent être comprises comme réaction contre la

lecture normative des règles politiques et économiques de la « société du spectacle ». Néanmoins, malgré des références claires à la pratique de la *post modern dance*, les artistes de ladite « danse conceptuelle » ne font pas de copies de Judson Church, notamment parce qu'il n'existe pas un seul modèle du corps au sein de ses nouvelles pratiques, contrairement au « corps démocratique » des années 60. – 70. aux États-Unis.

Les démarches chorégraphiques les plus caractéristiques pour ce paradigme du corps dansant, c'est surtout la concentration sur le vide, le lent, l'immobile, le geste, la durée et l'ennui. Par la critique ouverte de la culture de divertissement, l'ensemble de ces opérations permet au spectateur de se concentrer sur soi-même. En mettant le spectateur au centre de l'action, l'artiste lui rend droit à la contemplation de ses propres réactions, de ses attentes et de son ennui - l'essence de *Dasein* heideggerienne.

3.2.2. Corps dansant politique

Vu par le biais du paradigme bio-politique, la danse s'avère intrinsèquement politique, comme toute activité sociale. Aussi, un regard général sur la relation État – danse révèle qu'en effet il n'y existait aucun Pouvoir qui n'aurait pas essayé d'influencer la pratique corporelle, dont la danse.

L'Église, entre autres, a établi son pouvoir sur la codification du rite gestuel et en interdisant le culte païen, dont les danses. L'État français en 1667 aussi interdit les danses folkloriques et régionales ce qui est suivi par l'établissement du code de cinq positions classique élaboré par Pierre Beauchamps.

Le communisme invite Isadora Duncan en Russie, mais à la fois établit deux monuments de ballet – Kirov et Bolschoj. Mussolini a essayé de se servir la danse italienne futuriste comme nationale, Franco a réduit le flamenco à la banalité de sorte de carte postale et Hitler a promis aux artistes d'Ausdrucktanz la reconnaissance de leur pratique en tant que la danse germanique.

Le développement de la danse moderne en Allemagne et aux États – unis s'avère un critérium chorégraphique de l'identité nationale. Les artistes évoquaient les questions nationales non sans affirmation et parfois même non sans racisme.

L'apparition la plus forte des questions politiques dans la danse qui a trouvé aussi sa traduction en des nouvelles formes chorégraphique a eu lieu dans les années 60.-70. aux États – Unis et avant tout à New York (les collectifs: Judson Danse Theatre, Grand Union) et en Californie (Anna Halprin). La technique de *Contact Improvisation* (CI) apparue à ce temps-là fait l'exemple d'une méthode « profondément anarchiste » de création chorégraphique.

La démocratie aussi n'est pas neutre, ce qui peut confirmer l'exemple de la France qui a fait de la nouvelle danse son produit culturel d'exportation, comme symbole de la créativité nationale.

Le discours politique en tant qu'une certaine relation de pouvoir permet d'interpréter la révolution de la danse comme le renversement des règles totalitaires du ballet classique – ce qui s'est vu travaillé par la danse conceptuelle.

L'objet de réflexion dans cette partie de notre travail feront ensuite les exemples de la danse politiquement engagée, dans le sens de commenter les faits de la réalité politique du monde contemporaine.

a. Néo-colonialisme et le mécanisme de *mimicry*

La revendication de la culture contemporaine de la perspective postcoloniale, présente dans tous les arts, trouve ses manifestations aussi dans la danse, surtout dans des pays comme la France, la Grande-Bretagne, le Portugal ou bien dans le travail des artistes immigrés de l'Afrique du Sud (Robin Orlin en Allemagne, Steven Cohen en France).

Dans ce contexte, la pensée de Homi Bhabha qui a introduit dans les études postcoloniales la notion du *mécanisme de mimicry* est particulièrement intéressante. Ce mécanisme consiste en un comportement protecteur de se rendre à l'image de l'Autre – l'opresseur dans ce cas. C'est-à-dire, que la victime potentielle se protège en essayant de se comporter comme l'opresseur, donc en effet elle devient comme lui mais « pas vraiment ».

Quant à la chorégraphie de l'Europe de l'Est, le terme de la colonisation peut être compris à la fois par rapport à la « colonisation » de la danse par le ballet et la danse folklorique et ensuite comme la « néo-colonisation » par les esthétiques occidentales après 1989. Ainsi, la question comment être un chorégraphe est-européen

et à la fois « contemporain » concerne en particulier la jeune génération des chorégraphes qui ont débuté dans la dernière décennie.

My Private Bio-Politics : A Performance on the Paper Floor (2008) d'un jeune Serbe – Sasa Asentić est un exemple parfaitement illustrant le danger de tomber dans le mécanisme de mimicry pour les chorégraphes est-européens. Tout au début du spectacle, il déclare que ce que la critique attend de lui c'est avant tout être « est-européen ». Or, toutes les techniques de la danse ont été pratiquement élaborées à l'Ouest. Comment donc créer par exemple la danse contemporaine serbe sans copier les concepts et les techniques occidentales ? Asentić constate aussi une chose rarement présente dans le discours sur la danse et notamment le fait que la chorégraphie « conceptuelle » est une pratique marginale dans la danse, pourquoi donc – demande-t-il – autant de chorégraphes est-européens y aspirent ?

Son solo est un *work in regress* – comme déclare l'artiste le matériau du spectacle va disparaître au fur et à mesure des représentations pour arriver à la disparition complète. De plus des invitations – de moins du spectacle.

Dans la structure, nous retrouvons des digressions très concrètes à Jérôme Bel et notamment l'utilisation des procédures de recyclage, allant jusqu'à s'approprier la biographie de Bel, présentée dans le solo *Xavier le Roy*. Les citations, les méta-commentaires, la déconstruction du schéma *performance-lecture* sont à la base de la dramaturgie du spectacle qui se voit donc un produit purement « conceptuel » et « occidental » mais réalisé par l'application du mécanisme de *mimicry* à la chorégraphie.

La Hongroise Eszter Salamon approche une problématique analogue dans son spectacle *Magyar táncok* (2004). Elle se confronte ici avec sa propre biographie artistique, tout en offrant un regard alternatif sur les conventions historiques et contemporaines dans la chorégraphie. Salamon invite à participer dans ce spectacle sa propre famille qui présente sur scène des danses folkloriques hongroises. Salamon se définit en tant qu'artiste en évoquant des différentes traditions et écoles de danse lesquelles elle a rencontrées pendant sa vie : dès l'école de ballet, passant par des danses traditionnelles jusqu'à la danse contemporaine. Ces influences nous approchent donc au mécanisme de mimicry mais dans un contexte plus large que chez Asentić. Ici, c'est le ballet classique et surtout la danse traditionnelle qui s'avèrent des modèles suivis pour des différentes raisons aussi celle de « sécurité de création » par beaucoup d'artistes en Europe de l'Est. En appliquant la forme de *performance-*

lecture à son spectacle (Salamon raconte ses pensées lorsqu'elle ou sa famille danse sur scène ou bien pendant les projections vidéo), l'artiste a « colonisé » la danse traditionnelle, en la mettant dans un cadre quasi-muséal. *Magayar táncok* représente aussi penser le corps en tant que profondément historique et politique – dont la conscience fait presque une obligation pour des artistes est européens. Nous citons ensuite des exemples des travaux des jeunes Polonais, en grande partie résidant à l'étranger, comme une communauté à Vienna (Cezary Tomaszewski, Radek Hewelt, Magdalena Chowaniec, Ewa Bankowska, Agata Maszkiewicz, Anna Maria Nowak). Les interrogations sur l'identité nationale, la conscience du corps historique et politique apparaissent très souvent dans leurs spectacles. Il y est aussi la question du mécanisme de mimicry car le plus souvent ces jeunes chorégraphes font partie d'une communauté internationale artistique issue des écoles de la danse à Linz, Brussels, Frankfurt, etc. Ainsi, leur pratique s'avère beaucoup plus incrustée dans cette pensée universelle de la danse et pas sa vision nationale. Néanmoins, ils recourent aussi à ce type d'interrogations. Par exemple, Magdalena Chowaniec se demande qu'est que cela veut dire « une danseuse polonaise » en Autriche – or, souvent les connotations habituelles sont très éloignées de l'art de danse.

Tomaszewski dans sa réinterprétation de l'opérette *Merry Widow* (2009) a employé dans son spectacle uniquement des femmes de ménages polonaises travaillant à Vienna. Or, elles se sont avérées des artistes amatrices et une parmi elles était même une chanteuse professionnelle après l'école d'Opéra de Vienne. Le contexte postcolonial apparaît ici dans sa forme universelle – en rétablissant le statut de la femme de ménage polonaise tout comme celui de l'opérette – Tomaszewski a évoqué les connexions très fortes entre la hiérarchie des formes scéniques et les formes de l'ordre social.

Une autre jeune danseuse - Agata Maszkiewicz dans son solo *Poland* (2008) s'est mise à la recherche de ce qui est « polonais » au sein des clichés de danse, scéniques et sociales attachées à l'identité nationale polonaise.

Un exemple radical vient pourtant de la Roumanie. Manuel Pelmus dans *Preview* (2007), en essayant d'échapper à toute standardisation du mouvement et confrontation est - ouest, a créé un spectacle dans lequel il n'y pas une seule poussière de la lumière. Toute la salle et la scène restent noires pendant toute la durée du spectacle, nous écoutons seulement les mots et le corps du performeur qui donc s'est opposé au primat du « rendre visible » de la danse conceptuelle et ainsi a refusé toute

manipulation par le mécanisme de *mimicry*.

Les danseurs et chorégraphes d'origine russe – Oleg Sulimenko et Andrej Andrianov ont proposé un drôle de réflexion sur l'histoire de la danse en Russie et les conditions actuelles de la production pour la danse contemporaine. *Made in Russia* (2009) et *Made for Russia* (2009) ce sont deux spectacles qui dévoilent l'absurdité de la situation des danseurs et chorégraphes au pays où le ballet orthodoxe tient le haut du pavé. La réflexion de Sulimenko et Andrianov, en impliquant leur propre histoire de « devenir danseur contemporaine » qui a été quasiment un chemin de hasard et de chance, porte sur ce qui peut être dans la danse russe actuelle pris de l'Occident, sur les influences probables et improbables, sur la mode dans l'art, la pop-culture dans la danse (importée de l'Ouest à l'Est) et sur l'impossibilité de créer la danse contemporaine au centre de l'empire classique. Le danseur russe – ainsi *le corps d'est* – apparaît ici inéluctablement comme l'Autre – celui qui doit s'identifier seulement par rapport à sa position secondaire. Selon Bojana Kunst, une philosophe slovène, cette catégorie d'étrangeté a été pour ainsi dire, imposée au *corps d'est*, au moment où dans les années 90. la danse contemporaine s'est développée largement dans les pays post-communistes. En tant qu'un « produit spectaculaire », le nouveau corps d'est a été censé de procurer cette étrangeté, il a été pensé comme exotique et l'Autre, sans possibilité d'accéder à l'universalité occidentale.

Sur les exemples des travaux de ces jeunes chorégraphes cités ci-dessus, nous pouvons donc constater que c'est notamment cet emblème d'étrangeté qui se trouve travaillé par le mouvement, la danse, le jeu entre le visible-l'invisible et l'évocation de tant de clichés nationaux.

Cette pensée disjonctive Est-Ouest peut néanmoins très rapidement tomber dans les stéréotypés, seulement les approfondissant. Ceci est malheureusement le cas de certaines de productions contemporaines en Europe de l'Est qui sont sollicitées auprès des chorégraphes occidentaux reconnus, alors invités à créer une pièce avec le groupes de danse dans une de ces nouvelles démocraties. Nous citons ici deux exemples – *Happy Project* (2009) de Nigel Charnock, fait avec les danseurs polonais et *Rabota* (2009) de Martin Forsberg créé en Russie. Ce deux spectacles reflètent en effet ce que nous appelons ici la néo-colonisation dans la chorégraphie car, bien que par les mécanismes très variés, ils placent les interprètes dans un cadre très stéréotypé de ce qui est la Pologne ou bien la Russie et leurs cultures dans l'imagination occidentale.

Puisque, selon Jacques Rancière, la liberté dans la société n'est qu'un état imaginé – les chorégraphes de l'Europe de l'Est doivent passer à ce stade-là, doivent s'imaginer comme des artistes avec une autonomie totale de création, afin de se libérer de ce *mécanisme de mimicry* lequel, dans ce cas, est attaché à l'appropriation des techniques et des esthétiques occidentales dans la création chorégraphique.

b. La séduisante subversion

Dans l'espace du discours postcolonial se situent les artistes pour lesquels leur propre corps se manifeste comme unissant l'espace privé, politique et *gender*.

Ceci est le cas de Portugaise Vera Mantero qui dans un de ses solos – *uma misteriosa Soise e.e. cummings* (1996), un quasi-hommage à Josephine Baker. C'est une manifestation de *contre-mimicry* - c'est donc l'opresseur (Mantero symboliquement) qui essaie de s'approprier la caractéristique de la victime (Baker). Le corps noir de Mantero dévoile pourtant l'impossible de cette démarche – son visage et ses mains restent blanc, et ses pieds sont habillés en les sabots de chèvre qui remplacent les points. Car *la chèvre* est le synonyme de *pute* en portugais, nous voyons donc la référence forte au fait que Baker „s'est vendue” l'époque en tant qu'objet de désir de l'exotique et de curiosité.

Un exemple bien plus spectaculaire vient de la création de Steven Cohen – un multiartiste sud-africain qui depuis des années vit et travaille en France. Son identité multiple – homosexuel, juif, un blanc Sud-africain – se manifeste comme objet de recherche artistique et son corps – comme profondément politique. Son triptyque *Dancing inside out* (2004) – *Made in Africa* (2005) – *Chandellier* (2002) et ensuite *Golghota* (2009) unissent l'action live dans l'espace urbaine, la vidéo et la performance. Ce qui peut être choquant pour certains spectateurs, c'est la façon dans laquelle il traite sa nudité – d'un côté comme un objet à vendre, de l'autre – l'espace où se manifeste le statut biopolitique du corps. L'utilisation des objets tels que les réels accessoires de nazies, ou bien la parole de Hitler impose un contexte politique très fort, tout comme par exemple la vidéo montrant Cohen habillé en *queer* (mais avec l'Étoile de David sur les génitaux) qui se promène ainsi au Centre de Résistance et Déportation à Lyon et la passivité des passants qui l'accompagne. Dans *Chandellier* (vidéo et performance), habillé en vrai chandelier qui s'allume après la tombée de la nuit – Cohen se promène aux banlieux de Johannesburg à moment où les

villages des pauvres et des sans-abri sont démolis par les fonctionnaires. Ensuite, il apparaît dans le même costume sur scène, en se promenant parmi les spectateurs.

Cohen, ou plutôt son avatar scénique, un performeur *queer*, fonctionne ici comme un *homo sacer* contemporain (selon Agamben). Il évoque par l'exploration très profonde de son corps (psychologique et physique) non seulement son histoire à lui – et surtout l'Holocauste, dont il parle très fortement sans aucun tabou - mais toutes les autres tragédies contemporaines d'ôter des certains groupes sociaux leurs droits civils.

Nous citons ensuite d'autres exemples de performances chorégraphiques *queer* comme *Lilli Handel* (2005) du Bulgar Ivo Dimchev, *Animal mâle* (2005) et *Animale femelle* (2007) de Mark Tompkins et aussi les compagnies néoclassiques – LE Ballet de Trocadero et celle de Matthew Bourne – comme les différentes manières d'entrer dans le discours politique sur le rôle *gender* dans la chorégraphie contemporaine.

c. Le postcolonialisme et le tutu

La danse faisant partie intégrale de l'héritage culturel de chaque pays, se voit aussi un objet de métaréflexion dans le contexte postcolonial. Une rencontre des chorégraphes dont les biographies sont créées par le monde postcolonial en est exemple particulière. Ceci est le cas pour Sidi Larbi Cherkaoui (belge d'origine marocaine) et Akram Khan (anglais d'origine bangladaise) pour la création de *Zéro degrés* (2005). Ce spectacle est un amalgame des arts (danse, musique, sculpture de Antony Gormley) est un commentaire sur les conflits culturels à l'époque de la globalisation. Les danseurs ont travaillé pour cette création en s'appropriant l'un la technique de l'autre afin de créer un vrai espace de dialogue. Le corps se voit ici un porteur de l'héritage culturel et religieux qui peut se révéler par l'esthétique d'une danse traditionnelle ou bien tout à fait contemporaine (comme le mixage entre joga et le kung-fu). L'échange au niveau corporel, l'apprentissage d'un nouveau code gestuel fonctionne donc comme transposition du dialogue des cultures.

Un message plus radical dans ce contexte, portent tous les spectacles de Robin Orlin – une chorégraphe sud-africaine travaillant à Berlin. La multiculturalité, inscrite profondément dans sa vie personnelle, se transforme sous des formes grotesques et ironiques dans ses visions scéniques. Le ballet y tient une place très particulière et

notamment pour ses connotations avec le monde politique. Orlin comprend le ballet classique comme une représentation du colonialisme dans le monde de l'art. Par la transposition des mythes de la culture occidentale, comme Faust par exemple, dans le contexte actuel africain, elle dépasse le tabou du colonialisme. La poétique de ses spectacles, basée sur l'ironie et le grotesque, sur l'utilisation de *low-tech* (pour s'opposer au *high-tech*), l'introduction des éléments dérivant de la réalité quotidienne, désacralise le sacré de l'art, et surtout du ballet classique. *Tutugirl* – ainsi parle Robin Orlin d'elle-même, en soulignant son attachement aux fétiches du ballet – les points et le tutu. *We must eat our suckers with the wrappers on ...* (2001), *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other...*(1998), *Although I live inside... my hair will always reach towards the sun* (2004), *Call it... kissed by the sun... better still the revenge of the geography* (2010) – toutes ces productions sont en effet des commentaires à la réalité sociale et politique de l'Afrique contemporaine, vue de la perspective postcoloniale, représentée par les éléments du ballet, sa hiérarchie et ses symboles. Le corps est ici très clairement désigné „blanc” ou bien „noir”, ou encore le „noir qui veut être blanc” par exemple, en s'habillant en tutu...

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (2007) pour la musique de Haendel c'est un spectacle très particulier dans la carrière d'Orlin. D'habitude elle travaille avec son groupe de danseurs sud-africains *The City Group Theatre*. Or, *L'Allegro...* a été créé à la demande de l'Opéra de Paris pour l'ensemble de ballet Garnier. Orlin n'a pas eu de droit à modifier la musique d'Haendel. Finalement, ce spectacle monumental avec les danseurs de ballet, le chœur, les Arts Florissant et le film de Pierre Lainé (très high-tech) s'est concentré autour de l'Afrique contemporaine et sa symbolique, toujours par le biais du ballet et sa figure mythique en France – le roi Louis XIV.

Dans ce courant postcolonial, nous pouvons situer aussi la version du *Sacre de Printemps* proposé par Heddy Maalem en 2004. Sa spécificité porte sur le fait que la danse est exécutée uniquement par des danseurs noirs et que deux images – l'Afrique traditionnelle des rites et des danses sacrées et l'Afrique contemporaine – industrialisée et pauvre – sont ici confrontées.

Une autre manière d'introduire ce discours postcolonial est l'utilisation des documents, ce qui fait Rachid Ouramdane dans la plupart de ces spectacles. La conscience politique du corps est très importante pour ce chorégraphe français qui

touche des problèmes sociaux très difficiles comme les suicides des jeunes utilisateurs de l'internet, le traumatisme des conflits militaires contemporaines, les réfugiés climatiques, etc.

Son solo *Loin...* (2008) a été construit autour du trauma militaire de la guerre en Algérie qui a donc touchée directement sa famille, et la vie actuelle du peuple vietnamien – afin de tracer une ligne entre ce deux pays différemment colonisés. Sa réflexion porte sur l'état après-guerre, bien qu'il parle de l'agression, le spectacle même (qui est un amalgame de la danse et de l'installation vidéo documentaire) est conçu dans une poésie du calme et de réflexion ; son corps très fermé en soi, la danse proche du sol confirme un engagement personnel de l'artiste.

d. Corps dansant politique – sommaire

Dans la lumière des spectacles cités, il est possible de constater que cette réflexion sur le corps politique est très souvent liée à l'histoire personnelle de l'artiste. C'est avant tout les personnes nées aux pays touchés par des conflits militaires et coloniaux qui retravaillent ce trauma tout en réactivant la mémoire collective des spectateurs.

Pour certains chorégraphes, les problèmes réels tels que la guerre, la faim, AIDS, les sans-abri, etc., ne trouvent pas la place sur scène, pour d'autres c'est le seul sujet intéressant de la création artistique.

La lecture biopolitique du corps pourtant peut faire de chaque création une « œuvre politique ». En citant Xavier le Roy – « [D]'une manière ou l'autre on est toujours politique. Tu fais tes choix en se rapportant ou pas à la politique et ceci même et déjà politique. Ce que tu produis, comme tu produis et ce que cette chose va ensuite produire – c'est ça comment tu es politique ».

3.2.3. Corps dansant virtuel

La notion du *corps dansant virtuel* telle que nous l'appliquons deçà, renvoie pas tellement à l'utilisation des nouvelles technologies qu'à la pensée du corps comme virtuel. C'est-à-dire, nous sommes proche des idées philosophiques d'Aristote

du virtuel comme potentiel, de Kant – du virtuel comme une première version du réel ou encore de Bergson – du réel comme une actualisation du virtuel. Nous citons aussi critique Helmut Ploebst, pour lequel le corps virtuel veut dire le retour à l'union primordiale entre le corps biologique et le corps médiatisé.

Dans la partie analytique, seulement sont abordés les exemples des chorégraphies scéniques (ou bien dans d'autres que théâtraux espaces physiques) qui sont en effet une réalisation de ce que nous comprenons sous la notion du corps virtuel et où ensuite sont aussi utilisés les nouveaux médias.

Tout d'abord, nous résumons l'histoire d'utilisation les nouvelles technologies dans la danse dès le début du XXème siècle (projection vidéo) jusqu'à l'utilisation du programme *Life Forms* et *Motion Capture* par Merce Cunningham et les nouveaux logiciels conçus spécialement pour la chorégraphie (*Isadora*, *CLA* de Wayne McGregor, la technologie de William Forsythe).

a. ElectrONic Bodies

ElectrONic Bodies c'est la notion reprise de la pensée de Marshall McLuhan et appliquée par théoricien Peter Boenisch aux travaux d'Anna Teresa de Keersmaeker (entre autres). *ElectrONic bodies* définit le corps de la transformation de la culture de la *galaxie de Gutenberg* aux médias numériques. C'est un corps qui reprogramme notre perception – tout comme le font les nouveaux médias – mais sans nécessairement l'utilisation de ces technologies sur scène.

Rosas danst Rosas (1983) est un exemple fondamental de cette logique du corps. Par les démarches de répétitions et une certaine automaticité des mouvements, le spectateur est pris par la totalité de son appareil perceptif et non seulement les structures cognitives. Cette démarche a été précédée par un duo *Fase : Four Movements for the Music o Steve Reich* (1982), dansé par de Keersmaeker et Michèle Anne de Mey. Ici, grâce à un jeu très simple avec la lumière – alors une technologie très ancienne – nous voyons toute une philosophie du corps virtuel. La lumière est installée de façon que nous regardons deux corps réels des danseuses et ses trois ombres, dont un est créé en effet de juxtaposition de deux. Alors, vu que toute la chorégraphie et la musique sont construites sur le même principe de répétition et déplacement, tout le concept du spectacle se réalise dans des très subtiles différences

entre les mouvements, reflétées dans l'ombre de deux danseuses.

Le fait que les suivants spectacles de Keersmaecker ont été beaucoup plus théâtralisés, n'empêche qu'en 2009 elle revient à cette première idée du jeu avec la perception dans *The Song*. Dansé uniquement par les hommes, ce spectacle est basé sur le principe de jeu avec la tendance à unifier le son et le mouvement. Tandis que les danseurs exécutent des séquences très variées, la seule femme dans ce spectacle produit des sons avec des matériaux comme de l'eau, des objets (chaussures), etc. Ses actions sont si précisément coordonnées avec les mouvements des danseurs que notre appareil perceptif les unit en un phénomène.

Une autre manière de travailler les mécanismes de perception chez spectateur c'est le recours à l'immobilité ou bien ce que les danseurs appellent *stillness* (Benoît Lachambre, Meg Stuart) ou encore à l'invisible (Manuel Pelmus, Felix Ruckert).

Brice Leroux, un chorégraphe travaillant entre Paris et Bruxelles, met au centre de ses intérêts en particulier la manipulation de la vue par les nouvelles technologies, comme dans *Solo#2-frequencies* (2009). Pareil, dans *Kosmos* (2009) d'un jeun Polonais – Wojciech Kapron, sauf qu'ici c'est le temps vécu par spectateur dont la sensation est manipulée par l'artiste.

b. Corps aléatoire et décentralisé

Dans la danse, l'idée du corps décentralisé est apparue de façon claire dans la pratique de Merce Cunningham, néanmoins nous trouvons des traces aussi chez Laban ou Balanchine par exemple. Ces chorégraphes ont fortement influencé William Forsythe, un des plus grands révolutionnaires du ballet classique qui a démontré que ce n'est pas un langage fermé. Dans ce que nous pouvons appeler le style (ou bien l'idiolecte chorégraphique) de Forsythe se croisent les influences de Cunningham, Nikolais, Trisha Brown, la philosophie de Derrida, Wittgenstein et Foucault, l'architecture de Libeskind, la psychanalyse et la phénoménologie. Forsythe a créé pendant des années de son travail avec Frankfurt Ballet un langage complexe, basé sur les positions classiques, mais soumises à un processus profond de déconstruction. Nous citons des étapes de création de ce langage sous les exemples des plusieurs spectacles, des procédures particulières qui ont émergé lorsque de ce travail (*reading externally, kinetic ismoteris, defocus*), ce qui a finalement abouti par la création d'une

nouvelle technologie de danse. Le danseur de Forsythe réagit en principe en temps réel à une multitude des signes et il opère un nombre d'algorithmes très complexes.

De notre point de vue ce qui est le plus intéressant c'est la vision du corps qui émerge de toutes ces démarches. Le corps n'est pas seulement décentralisé – c'est le centre qui se déplace hors du corps, et en plus reste en mouvement perpétuel. Ni le danseur ni son corps ne font plus du centre, c'est la kinosphère en mouvement qui en se déplaçant désigne ce centre comme un point inaccessible. Le danseur se trouve désormais dans un milieu rhizomique – tout peut devenir une information pour lui, son corps est aussi un corps-rhizome qui ne fait que transposer les données en information, il est en construction permanente, suivant la logique de la société des *identités liquides*.

c. Corps dansant technologique

La fusion entre les sciences exactes (informatique, neuropsychologie) et la chorégraphie est une nouvelle voie pour élargir ce qui peut être le corps virtuel. Un des chorégraphes qui travaillent beaucoup à l'aide de l'ordinateur et avec un groupe des neuropsychologues est Wayne McGregor. Au sein de sa compagnie Random Dance il a créé plusieurs spectacles avec des danseurs virtuels, ou soit en appliquant le système de téléprésence ou encore l'espace de l'Internet.

Le corps dansant est compris comme machine dont le fonctionnement n'est pas encore totalement connu. Son logiciel CLA (Choreographic Language Agent) sert donc avant tout à découvrir les possibilités de créer des séquences chorégraphiques hors des langages habituels. *Entity* (2008) présente les effets d'un long processus des recherches au sein du group unifiant le chorégraphe, les danseurs, les neuropsychologues et les spécialistes des nouvelles technologies. La recherche part du corpus classique, des lignes et de la symétrie. Dans le spectacle, il y est beaucoup de références à des systèmes différents de mesurer le corps, à des schémas mathématiques des proportions idéales, etc. Bien qu'il n'y ait pas de figures classiques, la chorégraphie est pourtant créée par rapport à des positions de ballet. Contrairement à Forsythe, McGregor ne déplace pas le centre du corpus. Aussi, nous remarquons une différence importante dans la méthode même d'arriver à la pensée le corps comme virtuel – pendant très longtemps Forsythe n'a pas utilisé de logiciel,

mais à la fin il a arrivé a en créer un, McGregor dès le début a travaillé avec l'ordinateur et ceci lui sert surtout à l'exploration profonde de la mécanique du mouvement humain.

d. L'interactivité de la chorégraphie

Le terme de l'interactivité par rapport à la chorégraphie peut désigner plusieurs phénomènes. Il faut tout d'abord remarquer que l'utilisation des nouvelles technologies n'est pas égale à la dimension interactive de l'œuvre chorégraphique. Par exemple, dans *Hunt* de Tero Saarinen (2004) qui est une version solo du *Sacre de Printemps*, malgré la présence d'une projection vidéo très sophistiquée, nous ne pouvons pas dire que cette œuvre est interactive.

L'interactivité impliquant une action réelle du spectateur peut être déceptive en effet, car toujours ses cadres sont définis par la volonté de l'artiste. Or, dans la danse il y est que peu des exemples des installations interactives qui pourraient dépasser les expériences de ladite *vidéo conceptuelle* dans l'exploration critique du médium même mais aussi la représentation sociale du corps.

Le côté interactif dans la chorégraphie actuelle est peut-être le plus important pour le danseur qui en utilisant des nouveaux outils peut élargir la conscience intérieure de son corps et de son imagination.

e. Corps dansant virtuel – sommaire

Ce chapitre a eu comme but de démontrer que *le corps virtuel* n'est pas une notion née avec l'arrivée des nouvelles technologies mais seulement attachée à leur logique. Aussi, nous pouvons constater que les chorégraphes de l'Europe de l'Est rencontrent ici des problèmes surtout de nature économique et sont que très peu présents dans ce milieu des artistes impliqués dans les technologies numériques et la danse.

Selon les mots des artistes, la danse numérique n'existe pas, c'est seulement la chorégraphie qui utilise des nouvelles technologies, tout comme un jour elle a commencé à utiliser les points.

3.2.4. Corps dansant poétique

La tendance du retour à la poétique est particulièrement forte dans les années 70., surtout en Allemagne avec le Tanztheater et en France avec la vague de la nouvelle danse française. De plus, l'Angleterre, grâce à l'activité du groupe DV8 a développé une version très physique du danse-théâtre.

Corps poétique c'est aussi la vision du corps très présent jusqu'au maintenant en Europe de l'Est et Centrale. Nous pouvons le considérer à la fois comme le corps poétique alors ayant possibilité de produire un discours poétique mais aussi comme un corps qui crée des images poétiques et lyriques en soit.

La vision du corps qui dépasse son propre nature biologique vers une narration symbolique reste très populaire dans tous les pays européens. Néanmoins, si on voudrait faire un résumé statistique, il paraît qu'elle domine surtout dans des pays comme la Russie, l'Ukraine, la Biélorusse, la Slovénie, la Pologne, mais par contre pas en Roumanie, Lituanie, Estonie et Serbie - très influencés par le mouvement conceptuel.

Le corps dansant poétique, non définissable dans son étrangeté renvoie à la fois à l'imagination bachelardienne imaginaire et imageante. Il devient inconnu et étrange, aussi bien pour le spectateur que pour le danseur – comme le déclare Emio Greco : « Je dois vous dire que mon corps m'échappe ».

Dans en premier temps, nous discutons la notion du danse-théâtre comme *post-Tanztheatre*, surtout après que Pina Bausch nous a quitté. Sasha Waltz demeure une des figures emblématiques de ce mouvement qui reste à la fois très proche à l'esthétique du *Tanztheatre* mais qui s'ouvre largement à d'autres disciplines et formes de la mise en scène. Waltz, par exemple, a commencé avec un spectacle ludique qui l'avait rendue très connue (*Allee der Kosomnauten*, 1996) pour ensuite passer à une réflexion approfondi sur le corps (*Körper*, 2000) et dernièrement le recours à l'opéra (*Dido and Aeneas*, 2005, *Medea*, 2007).

Dans ce que nous appelons le *post-Tanztheater* il y a aussi un fort mouvement de reconstruction et reprises des grandes œuvres du Tanztheater – ceci est le cas de Susanne Linke (*Schritte verflogen*, 2007) et de Pina Bausch qui a fait des versions du *Kontakthoff* avec des jeunes et des personnes âgées.

L'esthétique toujours proche au Tanztheater mais également empruntant des

autres arts (surtout les arts plastiques) nous voyons dans des travaux de *Needcompany* sous la direction de Jan Lauwers. *La trilogie La chambre d'Isabella* (2004), *Le Bazar du Homar* (2006), *La maison de cerf* (2008) est toujours un amalgame du théâtre, de la danse, de la musique vivante mis en cadre d'une installation plastique.

Meg Stuart représente une autre direction sur la frontière du danse-théâtre et une forme nouvelle, son corps - très concentré sur la critique des conditions sociales, désintégré, handicapé devient seulement « dansant » dans des interludes. *Distortion, disruption, dislocation, disordre* – ce sont les marques principales du style de Stuart.

a. Minimalisme théâtralisé

Le mouvement minimaliste en Europe reste influencé par la pratique américaine postmoderne. L'adaptation des procédés comme l'accumulation et l'improvisation structurée (de Trisha Brown), la répétition (de Lucinda Childs) s'est fait surtout dans les travaux d'Anna Teresa de Keersmaecker. Ces procédures font la base de la plupart de ces spectacles, et se trouvent enrichies par un discours gender et une théâtralité non connue dans le minimalisme américain (*Elena's Aria*, 1984, *Achterland*, 1990 et d'autres). À la fin des années quatre-vingt-dix, de Keersmaecker revient plus à un style purement minimaliste et basé surtout sur la musique contemporaine et le jeu avec la partition musicale (*Just Before*, 1997, *Rain*, 2001, *Bitches Brew/Tacoma Narrows*, 2003 – le premier spectacle de « jazz » et ensuite *Raga for the Rainy Season/A love Supreme*, 2003). Entre temps elle a créé aussi son solo *Once* (2002), peut-être le plus politique qu'elle n'a jamais fait.

Pendant ces plusieurs années et avec les changements au sein du groupe (qui d'une compagnie purement féminine est devenu presque purement masculin – le spectacle *The Song*, 2009 a été créé avec neuf danseurs et une seule femme sur le plateau) un langage particulier de Rosas s'est cristallisé. Ainsi, le corps de Rosas unie les éléments classiques (surtout le travail des épaules et du corps) avec des procédures minimalistes (répétition, accumulation, improvisation structurée) et une connexion stricte du mouvement avec la partition musicale. Il n'est pas un concept fermé, mais évolue avec les qualités apportées par les nouveaux membres de la compagnie (dont la plupart font les élèves de PARTS).

Maguy Marin – une collègue d'Anna Teresa de Keersmaecker de l'école

Mudra, présent aussi un style que nous pourrions nommer minimaliste, mais qui reste très éloigné de ce qu'offre la compagnie Rosas.

Marin qui a débuté à la fin des années 70., reste une figure iconique de la nouvelle danse française, dont le style est toujours en évolution, nourri par une réflexion approfondie sur la société.

La rencontre de Marin avec Samuel Beckett semble être constitutive pour la cristallisation de son style. Le spectacle nommé « le best-seller de la danse contemporaine » - *May-b* (1981), inspiré par l'ensemble de l'écriture de Beckett, est une réalisation de l'idée globale de la pensée de l'écrivain – un voyage à la terre promise, utopique, l'éden, qui – tout comme Godot – n'existe que dans la langue.

Dans le mouvement, nous pouvons observer les pratiques minimalistes – la répétition surtout, mais le personnage très théâtralisés et une qualité émotionnelle très forte, expressionniste des images ont dominés l'esthétique de la mise en scène.

Plusieurs années après, en 2004, Marin a créé *Umwelt* – dans cette pièce la démarche minimaliste domine tous les éléments du spectacle – les costumes, le décor, la musique et avant tout – le mouvement.

Le corps dansant de Marin – d'habitude très marqué par ses qualités sociales – ici devient plus abstrait, mais d'autant plus évocateur ce qui reste commun pour l'ensemble des acteurs (danseurs et spectateurs) – l'implication très profonde dans les conditions socio-économiques. Le mouvement – résumé à une phrase parfaitement rythmée, exigeant une précision d'exécution, crée une sorte de corps dansant collectif, grâce à la démarche de répétition, difficile autant pour le danseur que pour le spectateur - nous y sommes inclus.

La démarche de Marin gagne sur la radicalité dans *Turba* (2007), un spectacle inspiré par les écrits de Lucrèce. Le chaos et le tumulte – ce qui veut dire le mot *turba* – sont devenus la matière même de la création. Ce qui a fasciné Marin, c'est le fait de la transformation de ce qui est sans forme et chaotique en une action scénique de *devenir l'Autre*. Le corps dansant – qui ne danse pratiquement plus – devient un espace reflétant la possibilité de la transformation inscrite dans le corps humain et dans le parcours de vie en général. Le spectacle ne se voit que comme une continuité de changements, une succession des simulacres – le corps dansant qui apparaît tout d'abord quotidien et « normal », sous les yeux du public transgresse cet état pour devenir théâtral et artificiel.

Seulement un regard général sur le parcours de Maguy Marin permet de

remarquer une complexité philosophique de son travail toujours très incrusté dans la réalité sociale et désignant le plateau comme *alter ego* du public.

Le mouvement minimaliste dans le danse-théâtre n'est pas largement représenté en Europe, et c'est avant tout Marin et de Keersmaecker qui y sont emblématiques. Néanmoins, il faut aussi mentionné Michèle-Anne de Mey, une ancienne collaboratrice de Keersmaecker qui reste aussi fidèle à ses principes. Dans les chorégraphies des artistes est-européens, nous pouvons également trouver des exemples qui renvoient à cette esthétique (par exemple : *Delia*, 2009 d'Anna Steler et Jacek Krawczyk, *Kwadrat.Wersja 6*, 2005 – un spectacle inspiré de Beckett du Théâtre Okazjonalny, *Idiota*, 2009 du Théâtre Maat).

b. Le spectaculaire de la mécanique

La physique engagée

La tradition du *physical theatre*, incrustée dans la réalité sociologique et venue d'Angleterre avec la création du *DV8 Physical Theatre*, voit le corps comme une machine parfaitement entraînée et exploitée jusqu'à ces limites. La danse est très physique, sur les frontières de la gymnastique et du cirque.

Les qualités critiques, introduites surtout par l'évocation des questions *genre* avec les premiers spectacles de DV8, sont toujours au centre d'intérêt des artistes du *physical theatre*, mais le spectre de thèmes devient de plus en plus large, et cette esthétique – toujours très présente en Angleterre, conquiert des nouveaux territoires et notamment l'Hollande. C'est ici que travaille, entre autres, André Gringas, issu de la compagnie de Robert Wilson. Il tend de créer un corps qui soit à la fois très physique et symbolique. Son discours se concentre sur la critique des utopies de la société contemporaine. D'autres artistes - Keren Levi et Ugo Dehaes, proposent pourtant de retrouver un caractère plus poétique et symbolique dans les qualités purement physiques du mouvement.

Cette tradition a aussi ses continuateurs dans des pays postcommunistes, comme le groupe Dada von Bzdulov en Pologne.

L'héritage des futuristes

C'est dans la pensée des futuristes des années 20 et 30 que le corps est devenu l'outil pour exprimer l'harmonie totale de ce qui est mécanique. La machine étant le fétiche a exigé de la danse qu'elle soit aussi mécanique que possible, d'où les emprunts des mouvements de sport et d'acrobatie. Une approche pareille nous voyons dans les travaux d'Oscar Schlemmer et de Kandynski à Bauhaus, où le corps se trouve géométrisé et purement abstrait. Une direction analogue aujourd'hui vient du nouveau cirque qui influence fortement la danse contemporaine et le théâtre. En France c'était François Verret qui a commencé la collaboration cirque – danse d'une façon nouvelle et permanente. Un de ses disciples – James Thierrée – continue ce chemin d'une esthétique pluridisciplinaire, très monumentale où le corps ne fait qu'un des éléments pour créer le spectaculaire. Ses acteurs ce sont d'habitude les multiartistes – danseurs, acrobates, chanteurs, acteurs, musiciens. Le côté onirique de ses créations (*La veillée des abysses*, 2005), marqué aussi par un sens d'humour ensemble avec une technique de très haute qualité en fait de Thierrée une des figures majeures du courant populaire de la danse contemporaine européenne.

Une conception esthétique moins narrative mais toujours avec des constructions évoquant l'écho des machines de cirque présent la Compagnie 111, entre autres dans son spectacle *Plan B* (2004). C'est un jeu avec la perception du corps et avec la gravité, qui utilise des démarches venant du cirque (jonglage, acrobatie, etc.) mais en les mettant dans des cadres théâtralisés.

Ce qui reste commun pour tous ces artistes (et beaucoup d'autres empruntant du nouveau cirque) c'est le traitement du corps en partant de ces qualités mécaniques et abstrait du mouvement.

c. Sémiotique et symbolique

L'expérience de la corporéité inscrite dans la vision artistique de Jan Fabre et Wim Vandekeybus dépasse le niveau de ce que nous pourrions appeler le symbolique et par le même, se situe dans le champ du sémantique. Nous citons cette distinction selon Julia Kristeva. Pour cette philosophe, le sémiotique renvoie au stade pré-edypal

et pré-langagier du sujet – elle cite ici la notion platonicienne de *chora* comme structurant ce stade - tandis que le symbolique vient avec l'apparition de la langue. Dans le symbolique, ce qui est sémiotique ne disparaît pas entièrement, mais demeure retenu dans les structures rythmiques de la langue.

Les travaux de Fabre et Vandekeybus de manières et de styles très différents touchent à ces deux couches de la cognition et conscience humaine. Fabre recours en particulier dans le monde animal, en y cherchant des inspirations et des points communs avec l'homme, cachés par le processus de l'évolution. Le côté visuel de ces spectacles reste très important, la corporéité dépasse le niveau individuel afin de mener un discours sur les questions fondamentales : la vie et la morte, la disparition du corps. *Requiem für eine Metamorphose* (2007) est une pièce particulièrement intéressante dans ce contexte. *Life is a preparation for Death* – dit un des personnages et cela reflète le *leitmotiv* de spectacle qui uni plusieurs disciplines par la réflexion sur les rituelles funéraires, anciennes et contemporaines, ainsi que sur tout « métamorphose » du corps organique, malade, vieilli, etc.

Le même topos de « l'être pour la mort » revient dans un solo *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2008), consacré à la question de suicide.

Le corps de Fabre, incrusté profondément dans le sémiotique, ne connaît pas la honte, les actions des performeurs unissent l'érotique et le mortel. L'activité sexuelle paraît une tentative à dépasser la mort, *tantos* et *eros* coexiste mystérieusement dans ces corps.

Un des disciples de Fabre – Vandekeybus, interroge l'espace du sémiotique en poussant le corps à la limite de ses possibilités physiques. La prise du risque et le tempo extrême – ce sont les traits principaux du style de son groupe *Ultima Vetz*. Le corps est mis en nu dans ces tentatives de dépasser la loi de la gravité, de gagner l'attention du spectateur pour chaque prix. Vandekeybus introduit aussi la narration quasi-théâtrale, ces danseurs peuvent aussi créer des personnages et non seulement des machines à danser (le jeu avec cette métamorphose nous trouvons dans *Menske*, 2007).

En poussant ses danseurs à surpasser l'anxiété anthropologique de l'homme et à prendre le risque, Vandekeybus approche d'une autre façon ce qui est plus animale en homme, basée sur les pulsions et l'instinctif. Ainsi, l'espace du sémiotique – pré-langagier - se trouve ici illustré par la qualité du mouvement.

d. Corps dansant archétypique

Afin d'analyser le corps archétypique, nous rappelons la pensée de Carl Gustav Jung et sa vision des archétypes, avant tout *l'anima* et *l'animus*.

C'est notamment Jung qui fait une inspiration pour un jeune chorégraphe belgo-marocain – Sidi Larbi Cherkaoui. Son style que nous pourrions décrire comme syncrétique, unisse le théâtre, la danse, la musique vivante et plusieurs techniques de danse : contemporaine, joga, nouveau cirque. Dans la plupart des travaux de Cherkaoui, la mémoire collective et ses symboles font la matrice pour la création du mouvement, de la scénographie et de la musique – celle dernière se limite à un choix des chansons traditionnelles, datées même de moyen âge. Nous analysons ces démarches sur l'exemple des plusieurs spectacles : *D'avant* (2002), *Foi* (2003), *Tempus fugit* (2004), *Zéro degrés* (2005) et *Myth* (2007) afin de décerner ce qui crée l'image du corps chez Cherkaoui. Dans tous ces spectacles, il introduit des formes d'illustration des concepts archétypiques, comme les Anges, la Mère, le Fils, l'Ombre, etc., qui se croissent dans plusieurs spectacles sous des différentes formes.

« Ballettanz », en remettant à Cherkaoui le titre du Chorégraphe de l'Année 2008, avait cité comme justification de ce prix les valeurs du dialogue multiculturel et la dimension universelle de ses travaux.

En effet, les pièces de ce chorégraphe reflètent en microcosme ce qui fait la réalité des plusieurs pays européens – la multiculturalité qui exige une réflexion sur les fondamentaux de la civilisation occidentale. Le corps dansant est donc porteur de ces traditions, nouvelles et anciennes, religieuses et profanes, revitalisées dans le chant et dans le mouvement.

Dans l'espace entre le *sacrum* et le *profanum* se situe aussi le travail d'un chorégraphe d'origine italienne mais résidant en Hollande – Emio Greco. Les spectacles créés en duo avec le scénographe et dramaturge – Peter Sholten se caractérisent par non seulement des effets lumières très spectaculaires, mais aussi une technique originale de Greco, basée sur une force organique mise en cadres de la symétrie et des lignes de la posture classique.

Aussi dans les sources d'inspiration Greco cherche du contenu symbolique, comme c'était le cas de *Hell* (2006), inspiré librement de la *Divine comédie* de Dante. *Corps dansant* est ainsi l'espace de la transformation de l'énergie corporelle comprise

dans sa dualité *sacrum-profanum*, comme la porteuse des archétypes d'un côté et comme une matière organique de l'autre. Ceci nous voyons se manifester dans plusieurs spectacles, entre autres *Purgatorium in visione* (2007) et *Purgatorium Popopera* (2008).

Le corps vu comme le porteur du symbolique fait très souvent la base de recherches pour des chorégraphes est-européens comme Polski Teatr Tańca, par exemple.

e. Post- folklor et l'anthropologie de la mémoire

La révisitation de la tradition par la danse contemporaine est très fortement attachée au phénomène du nomadisme dans cette communauté, ce que nous avons pu voir déjà sur les exemples d'Akram Khan et Eszter Salamon.

Afin de décrire ce que nous appelons le post – folklor, nous citons avant tout les travaux de Joseph Nadj qui sa identité nationale multiple reflète dans la complexité des sources d'inspiration, à la fois traditionnelles et modernes dans sa forme. Nadj fait l'usage des toutes les techniques et écoles du mouvement qu'il a rencontré sur son chemin artistique, émigré d'un pays déjà non existant (Vojvodine), il évoque dans ses spectacles la nostalgie pour une époque et un pays-utopie, revitalisées en permanence dans sa mémoire corporelle. Souvent comparé à l'esthétique du théâtre de Kantor, Nadj reste selon beaucoup de critiques dans ce champ de l'exotisme est-européen. Pourtant, ses sources d'inspiration sont très variées, souvent liées à des lectures récentes (Bruno Schulz, Franz Kafka, Eugène Ionesco), le jeu avec les langues vivantes et anciennes, le nouveau cirque, la peinture et la sculpture. Selon Miriam Bloede, c'est la figure de la frontière – à la fois très abstraite et très symbolique – qui illustre le mieux l'attachement de Nadj à son pays (la frontière comme instable et imprévisible – assumant l'histoire de l'ex – Jugoslavija). Sur les exemples des spectacles *Canard Pékinois* (1987), *Il n'y plus de firmament* (2003), *Entracte* (2008), *Sho-bo-gen-zo* (2010), nous montrons des façons différentes d'introduire le contenu anthropologique dans un spectacle de danse. Il faut ici souligner que Nadj n'ai jamais travaillé avec le folklor comprise comme des danses folkloriques. La notion du folklor ici apparît comme évoquant un paysage spécifique d'un lieu de mémoire, dont le corps le révélateur.

Autrement approchent cette questions des jeunes danseurs et chorégraphes travaillant sous l'égide de la compagnie Les SloVacks. C'est notamment les danses folkloriques qu'ils ont tous pratiqué dans la jeunesse (comme beaucoup des danseurs dans des pays post-communistes) qui les ont de nouveau réunis. C'est dans cette qualité de mouvement et l'esprit du groupe, de création du corps collectif que ces jeunes danseurs retrouvent le plaisir de créer la danse nouvelle, mais fortement marquée par l'esprit folklorique du plaisir de mouvoir le corps. Ce qui fait peut-être que leur premier spectacle *Opening night* (2008) a rencontré l'accueil très chaleureux dans toute l'Europe.

Une qualité particulière dans la recherche sur la tradition présentes les travaux d'Akram Khan, un British d'origine bangladeshi. *ma* (2004), *kaash* (2002) ont été créés sur la base d'une technique particulière unissant le khatak avec les principes occidentales de la mise en scène. Dans *bahok* (2008), le chorégraphe a permis à ses danseurs (neuf personnes, chacune d'un autre pays) d'introduire dans le récit leurs propres mémoires attachées à la notion de la maison, au pays natal, afin de multiplier les visions du topos de voyage et de non-lieu qui y est inéluctablement lié.

La tradition des danses folkloriques et leurs soubassements socio-politiques se trouve aussi retravaillée dans les spectacles d'Israel Galván qui renverse la vision stéréotypée du flamenco, ou encore dans les pièces contemporaines des ex-championnes des compétitions dans la danse irlandaise - Colin Dunne et Jean Butler. En Pologne, l'exemple de Śląski Teatr Tańca démontre que la tradition reste toujours vivante et elle fait la partie d'une technique complexe, unifiant les danses traditionnelles, les danses juives et les techniques modernes. Nous ne trouvons ici pourtant pas une approche critique, mais affirmative à cette tradition.

f. L'espace urbaine comme expérience chorégraphique

L'espace de la ville et les paysages ouverts peuvent être considérés comme expérience chorégraphique à priori. Le danseur y introduit son corps, dans une masse humaine anonyme, le chorégraphe doit transposer son regard de la salle théâtrale dans un espace du « corps social » et ses différentes configurations.

Ces pratiques dérivent surtout des années 50. et 60. aux Etats-Unis (Anna Halprin, Trisha Brown, Robert Morris, etc.). Une place spécifique dans

l'anthropologie de l'espace urbain appartient au hip-hop, cette danse née dans la rue, étant une forme d'expression de la critique sociale, aujourd'hui volontairement utilisée par des chorégraphes contemporaines aussi pour la création scénique.

Aujourd'hui, de nouvelles formes enrichissent ces paysages urbains, dont le parcours et le *free running* (nés en France).

Hip-hop et parcours peuvent se trouvent utilisée à la fois comme une base du spectacle (beaucoup des compagnies de hip-hop), comme un élément technique utilisé par un chorégraphe contemporaine (André Gringas, par exemple) ou bien comme un outil d'exploration pareille à d'autres techniques de danse (projet *:PK:* de Kaya Kolodziejczyk et une communauté de parcours à Lodz, Pologne).

Les projets du type *site specific works* s'inscrivent souvent dans le concept *d'environmental theater*, en soulignant l'engagement écologique du chorégraphe.

Pour conclure, nous citons Dominique Dupuys disant « danser c'est rendre l'espace visible », car cette phrase résume tous les types de démarches chorégraphiques dans les espaces non-théâtraux.

g. Corps dansant poétique – résumé

Le paradigme du corps dansant poétique semble être le plus ouvert au niveau des styles et des poétiques, très variées et impossible à épuiser. Ce qui unisse tous les artistes, c'est la vision du corps comme le porteur des signes, le nid de ce qui est sémiotique, archétypique, l'évocation de la mémoire collective et individuelle du corps.

Le corps poétique ne néglige pas la possibilité de créer le discours critique ou politique, mais elle reste secondaire par rapport au corps, le corps est ici la producteur et non le produit – comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents.

4. Vérification des hypothèses

- I. Il est possible de distinguer une/des catégorie esthétique propre à la danse européenne contemporaine comprise comme activité artistique.
- II. La rupture historique du 1989 a déclenché un processus de l'homogénéisation esthétique de la danse contemporaine en Europe.
- III. Entre les principaux courants chorégraphiques de l'Europe de l'Ouest et de l'Est il est possible de distinguer seulement les différences de quantité et non de qualité.

Dans la lumière de nos recherches, nous pouvons vérifier positivement la première hypothèse sous la condition de qualifier le *corps dansant* comme la catégorie esthétique propre à la danse et reflétant l'ontologie du corps inscrite dans le projet chorégraphique. C'est une notion qui est donc neutre par rapport au style, à l'école ou bien à la technique du chorégraphe.

La deuxième hypothèse peut être aussi vérifiée positivement, car sur les exemples cités nous pouvons constater qu'il y avait en Europe un mouvement de régionalisation des styles chorégraphiques qui devient mois en mois fort en vu du nomadisme dans la création et dans l'éducation en danse contemporaine.

La troisième hypothèse n'est pas possible à vérifier car la notion du corps dansant est descriptive et non qualitative. Néanmoins, nous pouvons constater que les plus grandes différences entre les chorégraphes est-européens et occidentales concernent les conditions économiques de production, ce qui provoque un certain retard par exemple dans l'utilisation de nouveaux médias et dans la production des grands spectacles.

Les conclusions et les perspectives

Dans les conclusions nous postulons que la scène chorégraphique européenne est un espace où se croissent les discours critiques, politiques et poétiques, représentés par une multitude des poétiques et des styles. La danse apparaît dans sa qualité d'un art qui très facilement approche d'autres disciplines et entre avec elles en collaboration.

La danse européenne devient de plus et plus nomadique, l'espace de création se font de plus en plus virtuels et le chorégraphe se voit plus comme un initiateur du projet chorégraphique plutôt que l'auteur d'une œuvre.

Les nouvelles chorégraphies incluent pratiquement toutes les techniques et les théories du mouvement élaborées en XX siècle, elle est orienté plus ver un communiqué philosophique qu'une élaboration technique. Ainsi, elle n'est pas une simple répétition de la position d'avant-garde des années 60., mais une proposition élargie des paradigmes du corps dansant, qui propose une réflexion sur l'histoire de la danse et sa transformation.

Bibliographie

Publications collectives

43 positions

Monographies

149 positions

Articles dans la presse et les revues spécialisées

130 positions

Les catalogues des expositions et les programmes des spectacles

6 positions

Films

2 positions

Internet/radio

25 positions

Annexe I - La problématique de l'institution

Dans cet annexe nous présentons des différents systèmes institutionnels de la production dans la danse contemporaine en Europe. Nous caractérisons en particulier le système français alors le plus complexe et le plus développé, ainsi que d'autres méthodes d'adaptation de la politique culturelle à la création contemporaine en danse (Angleterre, Suisse, Allemagne, Roumanie, Pologne, etc.)

Annexe II - L'index de photographies

4 photographies

Annexe III - L'index des spectacles analysés

85 chorégraphes

154 spectacles (avec le lieu et la date de représentation)

Annexe IV - L'index des abréviations

18 positions