

Claudine Fabre-Vassas

La danse traversière

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Claudine Fabre-Vassas, « La danse traversière », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1039.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index1039.html>

Document généré automatiquement le 29 septembre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Claudine Fabre-Vassas

La danse traversière

Pagination originale : p. 5-22



- 1 Dans un article intitulé « Levoyage et la danse », Siegfried Kracauer, chroniqueur au Frankfurter Zeitung sous la République de Weimar et analyste de la mutation sociale de l'après-guerre, pose un regard sans complaisance sur ces deux pratiques et sur l'engouement qu'elles suscitent chez ses contemporains. Certes sa critique vise la bourgeoisie qui recherche dans les danses de société modernes le seul « rythme » et dans le voyage, le seul « changement », mais, au-delà de leur portée immédiate, ses remarques sonnent étrangement neuf. Cette « formalisation », à ses yeux, irait à l'encontre du besoin vital pour l'homme d'échapper au temps et à l'espace contrariant son aspiration vers l'infini ou l'éternel. Dans une tension de tout son être, l'homme se place « entre ici et là-bas » dans une « double existence », dans un « entre-deux » où il se meut, le plus souvent « tantôt sur un rythme, tantôt sur l'autre », celui du voyage, celui de la danse... Il note encore : « Si le voyage s'est réduit à une pure expérience de l'espace, la danse, elle, est devenue scansion du temps. » Et un peu plus loin, revenant sur ce double mouvement : « Ils ne sont plus des événements qui se développent également dans l'espace et le temps mais ils scellent la métamorphose de l'espace et du temps en événement » (1996 : 24 et 25).
- 2 Si j'ai choisi, en ouverture de ce numéro de *Terrain* consacré à la danse, de partir de ce texte, c'est d'une part pour ses résonances si actuelles, de l'autre parce que la mise en perspective de la danse et du voyage proposée par Kracauer m'a séduite en m'offrant le souple fil d'Ariane à suivre pour ne pas me perdre tout à fait dans ce labyrinthe.
- 3 Quels regards porter en effet aujourd'hui sur un phénomène d'une telle ampleur, sur un sujet aussi polymorphe, aussi mouvant ? De quels aspects rendre compte et sous quels angles ?
- 4 Le parti que j'ai adopté est celui d'un voyage qui nous conduira dans quelques-uns de ses continents. Car les contributions rassemblées ici, plutôt que de baliser un domaine, d'en dessiner les contours sûrs, le « traversent » en forme de parcours libre. Diagonale du fou sur l'échiquier des formes et des pratiques contemporaines les plus variées, les plus diverses, elles avancent dans de multiples directions, privilégient un point de vue, n'ambitionnent aucune exhaustivité. Il me semblait exclu de dresser ici un panorama de la danse, voire des danses, pas plus que de me livrer à l'inventaire – voire à l'analyse critique – des travaux anthropologiques

déjà classiques consacrés à l'une ou l'autre de ses formes. J'ai plutôt voulu essayer de saisir, au présent, les possibles points de jonction entre des modes de danser fournis par mes lectures ou mon expérience de terrain, les regards – esthétique, philosophique, ethnologique – proposés ici par des chercheurs se situant pour certains à la jonction de ces champs disciplinaires et des projets de danse conçus par des créateurs qui de leur côté puisent dans ces mêmes courants sans jamais, bien sûr, s'y laisser réduire, tout comme ils empruntent librement aux formes chorégraphiques les plus diverses : danses de caractère, arts martiaux, baroque, danses rituelles, danse africaine...

- 5 Mon propos se bornera à lancer des passerelles, à tracer les passages possibles entre ces approches, ces projets et des « façons » qui sont aussi des manières de voir, de sentir et de penser l'acte de danser.

Danser le masque

- 6 Sur le terrain de l'ethnologie exotique, la danse est partout. Elle accompagne la chasse, la guerre, la mort, l'amour, la récitation des mythes et bien sûr toutes les cérémonies rituelles, dont les grands cycles initiatiques.
- 7 Marcel Griaule répétait : « Un masque qui ne danse pas n'est pas un masque. » Venus du monde des ancêtres qu'ils représentent, les grands masques dogon auxquels est confronté dans un premier temps le jeune initié dans sa rencontre avec l'au-delà constituent une première étape. Après la circoncision qui marque son passage dans la société masculine et alors que lui a été révélé le secret des masques, il va entretenir un lien plus étroit avec l'un d'entre eux. Pour cela, il est soumis à une nouvelle épreuve, « danser le masque » qu'il a choisi, à l'issue de laquelle seulement il scellera son alliance avec le monde des ancêtres et des initiés¹.
- 8 Chez les Sulka de Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée), l'arrivée des masques sur l'aire de danse est le moment où ils se montrent aux non-initiés – aux femmes en particulier – dans toute leur beauté. L'une de leurs particularités – outre leur taille immense et le fait qu'ils recouvrent leurs porteurs d'un lourd manteau végétal – est d'être surmontés d'une sorte d'ombrelle ornée de motifs rituels ayant fait l'objet du plus grand soin et confectionnée dans le plus grand secret. Sur le mode d'une véritable « apparition », leur brillance – en quoi réside aussi leur pouvoir, leur magie – est alors comme révélée par éclairs « à travers une chorégraphie particulière consistant pour le danseur à incliner par intermittence l'ombrelle vers l'arrière en se plaçant dans les rayons du soleil », et cela avec un mouvement de balancier d'une très grande souplesse, d'une très grande légèreté. Cette vision suscite une telle émotion, un tel trouble que celui qui le manifeste doit aussitôt recevoir une rétribution compensatoire destinée à « dédommager le désir² ». Ce pouvoir troublant du masque dansant ou dansé n'est pas l'apanage des seules sociétés exotiques. Alors même que les objets et les situations changent, une intense émotion surgit lorsque, entre les mains de porteurs de toute nature : rouleaux de la Torah tenus embrassés par des juifs pieux, icônes orthodoxes serrées contre les poitrines des dévots qui leur font traverser un tapis de feu, statues du Christ et de la Vierge portées par ceux qui en ont fait le vœu se mettent « à danser », selon l'expression partout consacrée. Dans tous les cas, le mouvement dansant imprimé à l'objet culturel le « ranime », le « recharge », lui donne vie. En outre, dans ces moments-là, au dire de ceux qui en ont fait l'expérience, la statue s'allège, le rouleau de bois devient corps vivant, le masque se fait visage...
- 9 Que l'on « danse le masque », que l'on danse les statues et les images implique une sorte de continuum, de transfert ou de contagion entre le danseur et les objets concernés, et dit aussi quelque chose de la danse comme objet, comme bien appartenant en propre au sujet mais aussi séparable, détachable de sa personne. Dans ce volume, Maud Nicolas (*infra*), à propos de la danse tunisienne effectuée lors des cérémonies nuptiales, souligne les transactions dont les danses peuvent faire l'objet entre familles nouant en cette occasion des alliances et l'obligation

de « donner une danse » et de la « rendre ». Mais à côté de ces échanges, elle relève le cas de femmes qui – par crainte, pudeur ou d'autres raisons encore – ne peuvent se résoudre à danser, alors même que la situation rituelle l'exige. Elles interpellent alors l'une ou l'autre des danseuses d'un « Danse pour moi, danse pour moi » auquel il n'est pas possible de se soustraire. Celle qui accepte « prête » donc ou « offre » sa danse en se plaçant face à la femme pour qui elle l'exécute. Par des regards appuyés, des sourires, elle crée certes un contact mais plus encore fait passer la danse de son corps mouvant à celui de la femme immobile.

10 Dans son magnifique livre consacré à la *kula*, ce circuit complexe d'échanges de commerce et de prestige entre les indigènes des îles Trobriand, Malinowski met en évidence à plusieurs reprises le rôle central joué par les brassards et les colliers de coquillages qui circulent d'île en île et représentent à la fois les objets les plus précieux – de par leur nature, leur confection, les récits mythiques qui s'y rattachent, le lien qu'ils entretiennent avec les généalogies de leurs propriétaires ou détenteurs provisoires, etc. –, les plus convoités et en même temps ceux qui sont soumis à un mouvement ininterrompu dès lors qu'ils sont saisis dans la *kula*. Ils n'ont d'équivalent que les danses cérémonielles les plus importantes dont ils sont les accessoires obligés. En effet, ces danses, comme les objets qui les symbolisent, sont des « objets de propriété » qui circulent aussi entre les communautés, c'est-à-dire s'échangent contre des objets précieux pour pouvoir être « données », transmises, enseignées à leurs nouveaux possesseurs³. Une même logique préside aux échanges des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, occasion d'extraordinaires festivités où les danses masquées en particulier occupent une place centrale.

11 C'est sous le signe de ces figures dansées du don, de l'échange et du contre-don que Mathilde Monnier a voulu placer le festival Montpellier-Danse 2000 en l'intitulant *Potlatch-dérives*⁴. Potlatch, parce que, comme elle s'en explique, elle a voulu d'abord « rendre » au public ce lieu des Ursulines qui l'abrite, et pour ce faire a convié chorégraphes, plasticiens, cinéastes, danseurs – pour la plupart des amis de longue date habitués du festival – à y « donner » une création de leur choix. Pendant quatre jours non-stop et en alternance, ceux qui ont répondu à son invitation ont donc offert au public, qui a pu investir librement et gratuitement l'espace tout entier des Ursulines, des réalisations de toute nature : ballets, vidéos, installations, improvisations... autant de pièces et de fragments dont la réunion composait « une parure somptuaire, un collier » pour leur hôte. Par ailleurs, plusieurs chorégraphes ont aussi choisi d'offrir une création à l'un ou l'autre. C'est le cas de Daniel Larrieu, directeur du Centre chorégraphique de Tours, qui a donné à l'un des danseurs de la compagnie Montpellier-Danse, Joël Luecht, une danse appelée *Danse de la poupée* qu'il définit lui-même comme une recherche de « transfert d'un mouvement vers l'objet, à l'instar de la marionnette de Kleist, à charge pour lui de la transmettre à son tour à un interprète de son choix quand bon lui semblera ». Un même esprit anime Susan Buirge, qui s'est jointe à Mathilde Monnier et à sa compagnie pour effectuer le voyage préparatoire au projet sur l'île de Vancouver : visite du musée d'Anthropologie, séjour dans le nord de l'île chez les Kwakiutl, auprès du dernier initié à avoir « fait danser le masque », gardien des objets sacrés et de la tradition aujourd'hui muséographiée dans l'île d'Alert Bay, où fut donné en 1922 le dernier grand potlatch. Susan Buirge donc explique son rêve : « J'avais pensé partir au Canada afin d'apprendre comment rêver une danse, car la seule manière d'avoir droit à une danse sans que ce soit par héritage, c'est que quelqu'un en rêve une pour quelqu'un d'autre, hors de son propre lignage. Dans cet esprit, j'ai proposé de donner une danse au danseur-chorégraphe Bernardo Montet – manière pour moi de faire écho à un aspect du potlatch. Mais lors du voyage, il est devenu évident que je ne trouverai personne qui m'apprendrait comment rêver une danse. Même si je vivais là-bas pendant vingt ans et que je me faisais adopter pour devenir fille de chef – chose peu probable –, jamais je ne pourrai apprendre comment rêver une danse car ça aussi c'est un droit par héritage. La danse que je donnerai à Bernardo, qui m'a fait l'honneur d'accepter,

deviendra sa propriété. Et il est fort probable que c'est la seule danse qui me survivra, car je ne souhaite pas la prolongation de mon œuvre chorégraphique après ma mort, ceci conformément aux dispositions testamentaires enregistrées chez mon notaire. »

- 12 Potlatch consenti avec enthousiasme par la plupart des créateurs, et comme le précisait Mathilde Monnier – mais cela s'entend – « potlatch dérivé », car le mot ainsi accolé « dit à la fois le mouvement et le déplacement, la transformation. Et à l'exception d'une exposition qui permettra de présenter des films, ainsi que divers matériaux d'études anthropologiques en provenance de l'Umista Cultural Society au Canada, nous n'insisterons pas sur les dimensions anthropologiques ou sociologiques qui sont inhérentes au potlatch ». Ce qui a séduit les danseurs interrogés, ce qu'ils ont retenu, c'est finalement l'idée de « danser un rituel inventé et de l'offrir ».

Le pas du rite

- 13 La danse, trop souvent considérée par les ethnologues comme allant de soi dans les rituels qui la font intervenir, ou étudiée pour elle-même par des spécialistes qui la séparent parfois du contexte qui lui donne sens, constitue une voie d'approche privilégiée pour l'analyse du rite, plus précisément pour l'identification d'une situation rituelle. C'est la thèse en particulier de Paolo Toschi dans son ouvrage *Le origini del teatro italiano* qui reconnaît dans l'acte de « processionner », c'est-à-dire de se déplacer selon un ordre et un rythme choisis, la forme première du rite, peut-être ajouterai-je la plus simple et la plus intense. C'est aussi ce qu'une recherche de terrain sur les rapports entre le rite et le théâtre dans nos sociétés m'a permis d'éprouver. Le suivi pendant plusieurs années en Europe du Sud des très vivantes cérémonies de la semaine sainte, qui allient à des processions et des chemins de croix un théâtre de la Passion joué par des acteurs, me fournira un exemple parmi d'autres ⁵.
- 14 A Vergès, petit village de la Catalogne-Nord, on représente le soir et la nuit du jeudi saint la vie du Christ depuis l'entrée à Jérusalem marquée par la fameuse séquence des Rameaux jusqu'à sa crucifixion qui se déroule au petit matin, à l'aube du vendredi. Une vieille place quasi fermée sert de cadre à la représentation théâtrale à proprement parler, que le public suit installé sur des sièges disposés en rangées que sépare une travée centrale. La « pièce » prend fin avec la condamnation à mort de Jésus que l'on voit s'apprêter à rejoindre le lieu de son supplice. Un certain brouhaha accompagne ce moment : d'abord la lourde croix est apportée sur la scène et il faut l'installer de manière à en répartir le poids sur l'épaule du Christ. Moment délicat qui nécessite l'intervention d'hommes qualifiés. Le public, comme désorienté, se lève dans le désordre pour voir de plus près ce qu'il se passe. Il y a là une suspension et une attente qui prend fin seulement avec la mise en place des *armats*, les hommes et les jeunes gens du village qui, costumés – tuniques courtes, casques et lances –, jouent les soldats romains. Sans le soutien d'aucune musique, ils vont tout doucement d'abord, puis de plus en plus fermement imposer le silence, canaliser la foule et l'encadrer par un mouvement et un rythme de leurs pieds scandé par le bruit de leur lance sur le sol à la fin de chaque séquence. Il s'agit en effet d'un véritable pas ayant nécessité un apprentissage. L'installation de ce pas, de cette cadence, est un moment très intense qui soudainement capte l'attention de la foule et l'apaise. Le passage du jeu théâtral à la procession qui va maintenant faire des spectateurs les acteurs du rite, puisque tout au long de la nuit ils vont accompagner le Christ dans son cheminement, se fait par la médiation de ce pas qui inaugure ce nouveau temps. Il le marquera maintenant de manière continue car, au fil des heures qui vont suivre, les *armats* ne s'en départiront pas. Autre particularité de cette procession qui parcourt jusqu'à l'aube les ruelles du village, la répétition à chaque carrefour d'une brève *danse de la mort*, exécutée dans le plus profond silence après qu'elle a été introduite par un roulement de tambour, par trois personnages – deux enfants et un adulte – qui se mettent à sautiller avec une grâce et une légèreté singulières. Chaque fois qu'elle advient, là aussi l'émotion est grande ⁶.

- 15 En Corse du Nord où, selon Lucie Desideri, l'acmé rituel des cérémonies de la semaine sainte se situe dans un complexe parcours – nommé *granitula* (escargot), *girandula* (de *girà* : tourner), *ferandula* ou encore *trifuna* (trois fils) – réalisé par des pénitents encapuchonnés, sous la conduite du prieur de la compagnie, l'ethnologue reconnaît en lui un chorégraphe « maître de ces figures géométriques incarnées : lignes, cercles, points et spirales, ordonnateur d'un mouvement impulsant une dynamique qui engendrera les figures classiques du labyrinthe ». L'évolution se déroule dans le silence total à l'intérieur de la spirale qui se fait et se défait comme dans le public immobile qui fait cercle autour d'elle : « La danse a remplacé la marche ordinaire. La parole, le chant, le bruit, toute manifestation sonore s'est absorbée dans le silence ; les pas des marcheurs-danseurs tissent de lumière et de silence la traversée intérieure de la *granitula*⁷. »
- 16 La danse, par la suspension qu'elle opère dans le temps lui-même, nous fait toucher à ce que Kracauer, pour revenir à lui, nomme l'« instant éternel ». Et cela est rendu possible par cet art dit éphémère entre tous, art qui, voué à s'évanouir dans l'espace même, nous permet pourtant de saisir le « non-éphémère » (Kracauer 1996 : 29).

Les silences des corps

- 17 Si l'émotion naît du mouvement silencieux, qu'en est-il dans la danse, qui le plus souvent s'exécute avec le concours de musiques accordées à ses formes au point qu'un même terme désigne l'une et l'autre – classique, jazz, contemporain. Alors même qu'elle se veut en rupture avec cette tradition, elle se passe rarement de sons, de mots, de bruits de toute nature, fruits de savants mixages, et tout particulièrement pour les danses dites « de société », se déroule dans un espace public sonorement sursaturé, sans parler des danses inséparables d'un déchaînement de décibels et de lumières comme la techno et la rave. Dans ce dernier cas qui semble constituer un point extrême, on sait que s'immerger dans les musiques de synthèse avec l'aide de substances destinées à produire une transe est vécu, au dire des pratiquants, « comme une sortie de soi » dans une sorte de disparition du sujet, fondu dans le groupe : « Tu sais plus qui tu es, tu fais partie de quelque chose mais tu oublies tout, tu lâches tout, tu es dans la musique, dans le mouvement, tu vois plus rien. Tu t'éclates c'est tout⁸. » Mais cet « éclatement » ne peut s'opérer que dans un anonymat, une invisibilité, une disparition rendus possibles par un habillage lumineux et sonore.
- 18 Certes, il est des corps qui – par un effet de l'art – peuvent devenir bruyants. Karole Ermitage, la « *Wild Ballerine* » comme on la surnomme, a d'ailleurs construit certaines de ses chorégraphies sur le thème de la drogue et des « trafiquants de l'âme ». Sa pièce *Golden Boy*, de 1993, fait littéralement passer la violence de la musique rap qui lui sert de support dans le corps de ses interprètes. Venue du ballet classique au moderne puis au rock et au rap, diva punk dans les années 80, une époque dans laquelle elle se reconnaît plus qu'en toute autre pour son « rythme effréné », encore baptisée « danseuse de la guérilla urbaine », elle compose une danse violente, criante, que son passage par Balanchine et Cunningham n'a pas assagi. Chez ce dernier, au contraire, elle a cultivé jusqu'à l'exacerbation la puissance du rythme interne du corps, le vertige du jeu sur le déséquilibre et en a fait le moteur de sa recherche qu'elle résume en une phrase : « Rendre le corps aussi vibrant, aussi saturé que le son d'une guitare électrique. »
- 19 Comment le silence des corps nous parvient-il ?
- 20 La manière la plus évidente de le faire entendre, partagée par de nombreux chorégraphes contemporains, c'est de faire taire par moments la musique – ou ce qui en tient lieu. Les danseurs de la troupe japonaise Dumb Type dans le ballet intitulé *S/N* se déplacent lentement, leurs ombres seulement visibles dans des sortes de hublots ou de bulles diaphanes comme celles qui contiennent les personnages de Jérôme Bosch, tandis que défile sur une bande un texte qui se répète, « Conspiracy of Silence. Conspiracy of Science ». Dans *Lovers*, quatre

corps se meuvent au ralenti, puis s'entrecroisent, se superposent par les seuls jeux de la lumière soutenus par le bruit de gouttes d'eau cristallines. La chorégraphe japonaise Carlotta Ikeda privilégie cette voie du silence. *Ai amour*, un film de Kamel Musale consacré à son œuvre, l'illustre par des extraits de ses chorégraphies les plus représentatives. Reviennent les images de corps bâillonnés – réellement et métaphoriquement –, emmaillotés, mis en tension dans une immobilité dont ils se dégagent par des glissements, des reptations déformantes qui effacent les frontières. Avec la troupe Sankaï Juku, la composition et la transformation kaléidoscopique des figures se fait dans les intervalles des coups de gong et des bruits d'eau qui apparentent les gestes des danseurs à un cérémonial où la recherche de l'effet esthétique et onirique reste omniprésente. A la différence de Carlotta Ikeda qui, puisant dans le butô sa violence, fait aussi crier les corps et les visages, Ushio Amagatsu, le chorégraphe d'*Hibiki*, en fait entendre seulement l'écho lointain dans les lumières crues qu'il pose, par moments, sur ses danseurs. Chez les Japonais, le plus souvent, la vitesse et le bruit alternent, voire composent avec leurs contraires, apportant par contraste une plus grande présence des corps. Ainsi dans *Memorandum*, le dernier spectacle de Dumb Type qui durant trois soirées, à Toulouse, a rempli le vaisseau du nouveau TNT de bruit et de fureur dans un déferlement de musique et d'images de synthèse, les séquences dansées « en silence », avec pour seuls bruits ceux, légers, occasionnés par les déplacements des corps, furent des moments très intenses. Pourtant, selon les spectateurs que j'ai pu interroger – à cette occasion ou à d'autres –, dès qu'elles prennent fin, « c'est comme si on respirait plus librement, plus légèrement ».

Le regard nu

- 21 Serais-ce que la musique est nécessaire pour, en lui communiquant le sien, soutenir le rythme de la danse – puisque longtemps on dansa « en musique » – ou plutôt pour rendre « soutenable » le spectacle des corps ramenés à leur nudité. Nudité de la présence dans le mouvement silencieux ? C'est ce que, suivant les propositions d'Alain Mons dans ce volume, à propos de la nudité dans la danse contemporaine – non seulement la nudité crue mais les jeux du visible et de l'invisible qui la hantent –, on peut appliquer à la danse en général. Comme il l'écrit en effet « le silence accompagne l'apparition du corps nu sur scène ». Enoncé qui invite au rapprochement avec la photographie : « La photographie doit être silencieuse : “Ce n'est pas une question de *discretion* mais de musique”⁹. » Bagouet disait à ses danseurs « Murmurez le geste », d'autres chorégraphes parlent de « chuchotement ». Les danseurs qui ont suivi l'enseignement de Cunningham reprennent souvent à leur compte ce mot répété à ses élèves : « Ne bavardez pas, ne bavardez pas. » Et l'on sait qu'il développa une gestuelle libérée d'un rapport direct à la musique – risque du lyrisme –, dégagée des intentionnalités – risque d'expression des émotions du danseur –, au point que José Gil, analysant cette révolution, écrit : « En fait, c'est la notion même de sujet (ou de “corps-sujet”) qui tend à disparaître¹⁰. » Il y a aussi un silence propre au corps du danseur lisible dans les figures mêmes de la danse : « abstraction » de ses formes, ou, plus émouvante, cette recherche d'un « abandon physique », d'un relâchement, si difficile à obtenir parce qu'il est aussi recherche de cet état de « dénudation psychique » que les chorégraphes exigent parfois de leurs interprètes. Dans le livret qui restitue les séances préparatoires à la création du ballet *Nuit*, Mathilde Monnier rend compte du travail de ses danseurs pour parvenir à « se mettre dans la lumière, au jour, à nu », à laisser tomber leurs défenses, leurs rigidités, autant de peaux, d'enveloppes extérieures dissimulant « une vérité intérieure », elle parle aussi de sa fascination pour « la part maudite que chacun porte en soi¹¹ ». Interrogés à leur tour, les danseurs disent que c'est lorsqu'ils arrivent à épuisement de leurs forces qu'ils parviennent ainsi « à tout lâcher » et à se découvrir.
- 22 « *Let go* », tel était bien le mot d'ordre de la *Post-Modern Dance* aux Etats-Unis dans les années 60, et pour cela toutes les techniques du corps conduisant à une « relaxation » optimale étaient convoquées. Ce sont des projets proches que Laurel George examine dans une partie de

son article, en rendant compte tout particulièrement du travail actuel de Joan Skinner (SRT : *Skinner Release Technique*) et de la Contact-Improvisation, un mouvement né dans les années 70 sous l'impulsion de Paxton et qui reprit de la vigueur en 1990. Ici même, l'article de José Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », analyse cette recherche qui est bien plus qu'une technique puisqu'elle peut aboutir à une communication d'inconscient à inconscient. Pour la théoricienne américaine Susan Fosters, elle est assimilable à une philosophie, à une éthique. Ne pas inclure cette dimension, ne pas faire émerger dans la danse ce « moi, authentique et profond » revient à « louer son corps » (cf. George).

23 On aboutit là à une sorte de paradoxe ; en effet si « faire taire le corps », le tenir ou à l'inverse le « lâcher » – et avec lui toutes les tensions psychiques – conduit à révéler une profondeur ou une vérité cachée du sujet, dans les deux cas une même dialectique est à l'œuvre : celle du dehors et du dedans, de l'apparence et de la profondeur, de l'esprit et du corps. Les opposer ou les concilier postule dans tous les cas une unité de la personne, une stabilité du moi difficilement soutenable. En réaction contre un art ayant, à leurs yeux, « glorifié le corps muet », des chorégraphes américains explorent sous le nom de *community outreach*, un projet de chorégraphie « autobiographique », les facettes de leur identité « fragmentée, partielle, contingente » (cf. George).

24 Pour ma part, je reste sensible à la manière dont le plus souvent la danse nous délivre de cette tension en donnant à voir un non-rapport à soi, une sorte d'absence, d'égarement, de décalage... Chez Cunningham, il est dans le fameux « regard périphérique », mais le regard « au loin » si difficile à acquérir dans la danse classique n'en est-il pas déjà le signe, tout comme l'haute fixité des regards – ils ne se croisent jamais – des danseurs de tango ? La danse contemporaine utilise ces regards « portés en avant » qui traversent l'espace alors même que les corps se touchent, se rencontrent, se heurtent, s'écartent comme par accident. Du regard du danseur on peut alors dire ce que Jean-Luc Nancy écrit du regard du portrait : « Le regard est la chose qui sort, la chose de la sortie – et pour être plus précis : le regard n'est rien de phénoménal, il est au contraire la chose en soi d'une sortie de soi, par laquelle seulement un sujet se fait sujet, et la chose en soi de la sortie ou de l'ouverture n'est pas un regard sur un objet, mais l'ouverture vers un monde. En vérité, ce n'est même plus du tout un regard sur, c'est un regard tout court, ouvert non pas sur mais par l'évidence du monde ¹². »

Féminin/masculin/neutre

25 Dans un spectacle de nô, l'entrée du *shite* (« celui qui fait », c'est-à-dire chante, danse) est pour le spectateur saisissante. Le rideau qui sépare la « chambre du miroir » où il s'est costumé et où il est devenu son personnage ayant été écarté par un assistant, il apparaît. Et cette apparition, en un lent travelling, avance, parcourt la longue passerelle qui conduit à la scène et au pilier où il va s'immobiliser. A cette marche glissée, dansée, appelée d'ailleurs « le voyage du *shite* », succéderont par moments des piétinements tout aussi singuliers amplifiés par les jarres placées sous le plateau afin d'en accroître la résonance. Enfin chaque sortie effectuée de la même manière sera introduite par un coup du talon frappé au sol. Même quand il ne danse pas à proprement parler, la gestuelle du *shite* est chorégraphique et ce curieux piétinement en est la marque, la signature. En effet, parmi les divers mythes d'origine du nô figure celui d'une danse à valeur conjuratoire destinée à écarter les forces du mal et à se concilier les divinités irritées. Le récit dit que, un humain ayant commis une faute soit par accident, soit intentionnellement – en transgressant un interdit –, le cours du temps fut interrompu. Seule une danse pouvait rétablir l'alternance du jour et de la nuit en réjouissant les dieux, en les faisant rire. Une femme se propose pour cela et sa danse, obscène, outrancière, réussit. Mais il faudra recommencer à chaque changement de l'année ces « singeries ». *Sarugaku*, tel est le nom en effet de ces danses « burlesques » que dans un premier temps des troupes itinérantes composées de mendiants et de femmes de peu exécutent aux abords des sanctuaires avant qu'elles ne

soient confisquées, transformées, réappropriées par les moines et les prêtres-guérisseurs des temples à qui il incombera désormais de les « représenter », tandis que les femmes en seront définitivement écartées. C'est encore une femme, Okuni, courtisane et danseuse de sanctuaire originaire d'Izumo, qui aurait fondé l'*Onna Kabuki* (« kabuki des femmes »). Interdit pour ses débordements au xvii^e siècle, il devient *Wakashu Kabuki* (« kabuki des jeunes gens »), mais son lien avec la prostitution devenue homosexuelle n'en reste pas moins fort, aussi on le remplace par le *Yaro Kabuki* (« kabuki des hommes »). Cette dernière forme toujours représentée contribuera au succès du personnage de l'*onnagata* – l'acteur spécialisé dans un rôle féminin –, objet dans la vie et sur scène des plus folles passions¹³.

- 26 Ce lien originel posé entre la danseuse et la prostituée, l'équivalence établie entre danser et s'offrir sexuellement, marque l'histoire du statut social de la danseuse à divers moments et dans diverses cultures. La mémoire en est présente dans la danse contemporaine qui en joue souvent de manière distanciée, alors que des formes de danse plus traditionnelles tentent de l'écartier, de composer avec, ou même, comme nous le verrons, pour certaines « danses de couple », de l'afficher.
- 27 Dans « Le corps dérobé », Alain Mons, lorsqu'il évoque les « mises à disposition » sous-jacentes au spectacle du nu, de la nudité ou de la dénudation, rappelle ce « lien archaïque » entre « la danseuse et la putain sacrée » (cf. *infra*) à propos du solo de Karine Saporta intitulé *Madrilène*. Celle-ci s'y montre d'abord comme une statue de Vierge de semaine sainte, avec une accentuation baroque de tous ses traits, en particulier perruque et vêtements de deuil, avant de s'en dépouiller et de révéler un corps agressivement paré des accessoires stéréotypés de son sexe. Encore plus provocante apparaît la prestation du chorégraphe mexicain Jaime Ortega, s'offrant lui-même dans *La Puta Santissima* comme vision et version travestie de la célèbre Vierge de Guadalupe. Pourtant c'est dans le courant de recherche identitaire complexe analysé par Laurel George qu'il faut aussi lire son geste. Pina Bausch dans *Nelken* – une chorégraphie de 1980 – avait déjà affublé un homme d'une robe ; cela n'était peut-être pas nouveau, mais depuis le procédé a souvent été repris, en forme de citation, par dérision ou par jeu. Cette question du travestissement nous ramène donc au plus près des corps et des corps sexués. Il est certain que la danse contemporaine joue très souvent à déplacer les frontières entre les sexes, à les brouiller, voire à les inverser. Elle décline aussi toutes les formes de rapports entre les hommes et les femmes : violence, indifférence, tendresse, colère, impossibilité à communiquer, découvertes, brèves rencontres que Pina Bausch a si bien illustrées avec lyrisme et humour dans *Walzer*.
- 28 Certains chorégraphes jouent ponctuellement l'indifférenciation sexuelle, l'androgynie, la neutralité, ou composent des créatures hybrides, monstrueuses, moitié homme, moitié femme. Avec *Körper*, une chorégraphie créée pour l'inauguration de la nouvelle Schaubühne de Berlin, et reprise à Paris au Théâtre de la Ville en mai 2000, Sasha Waltz déploie l'éventail de tous ces possibles. Des couples de toute nature s'y font et s'y défont sans fin. Des hommes ou des femmes, toujours de manière décalée, dansent ces fameux « pas de deux » si attendus dans le ballet romantique pour la beauté de leurs figures, leurs magnifiques portés, mais les trios se multiplient, des femmes portent des hommes, les rejettent au sol. Jeux d'inversion et de travestissement qui ne mettent pas plus à mal le masculin que le féminin mais qui, par les renversements partiels, provisoires, qu'ils opèrent, les rapprochent aussi, les fondent dans ces masses qui, sur des parois verticales ou au sol, les mêlent. Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle en ce domaine des costumes, des vêtements qui, eux aussi, se défont, se trouent, jouent des transparences, des déchirures, des échancrures pour faire apparaître des morceaux de corps. Fragmentation à l'œuvre dans presque toute la danse et que des discours décalés redoublent parfois.

Jeux de rôles

- 29 Maints chorégraphes plongent leurs danseurs dans une sorte d'univers premier fait de limon et d'un magma informe d'où émergent progressivement des formes humaines qui vont peu à peu se différencier. En prenant comme argument *La Divine Comédie*, le Teatro Valle Ressio Emilia croise l'histoire de l'humanité et celle de la danse. Noyés dans une argile verte, les danseurs tâtonnent comme aveuglés puis éblouis, hommes et femmes d'abord confondus se découvrent, constituent des couples d'où émerge le couple qui au milieu des autres gardera sa singularité. On pense à la peinture de Masaccio, au cri d'effroi d'Adam et Eve chassés du paradis et découvrant leur nudité. A l'issue de multiples variations, partis d'une danse très athlétique, très « terrestre », on s'élève – sur pointes – jusqu'au lyrisme classique.
- 30 Reprise du vieux mythe de la création et de la naissance du monde certes, dont on peut jouer comme Montalvo Hervieu dans *Paradis*, mais aussi retour au chaos, au désordre primordial qui accompagnent un regard critique sur le monde contemporain. Ces deux mouvements travaillent les dernières créations de trois chorégraphes féminines d'horizons divers, sans qu'elles puissent se réduire à cette seule vision. Vera Mantero la Portugaise, avec *Poesia e Selvajaria*, revendique une esthétique de la souillure et de l'indétermination, les corps maculés des danseurs échappant à toute identification. Dans *Sans repère*, de Béatrice Kombé Gnapa, l'Ivoirienne, quatre danseuses – crânes rasés, corps athlétiques – couvertes de boue passent d'une danse puissante et violente à une sorte de rituel étrange et inquiétant. Quant à la Sud-Africaine Robyn Orlin (*Daddy, I've Seen This Piece Six Times before and I still Don't Know why They're Hurting Each Other*), elle se joue avec humour de tous les poncifs du ballet romantique : ballerines noires blanchies d'un peu de farine, cygnes pesants, dissonances caricaturales, mélanges des styles et des genres, sylphides viriles et provocantes. Subversion, déconstruction, autant de mots d'ordre repris par les jeunes compagnies. Ils disent une sorte de passage obligé par les modèles établis d'un répertoire conventionnel et leur sortie libératoire, le droit à la transgression, à l'excès, à la non-conformité. En cela les œuvres des chorégraphes centrées sur ce thème peuvent être dites « autobiographiques » – pour reprendre le mot de l'école américaine – dans le sens où elles signent un parcours personnel, quasi initiatique, et l'inscrivent dans une danse qui le rejoue avec tous les écarts nécessaires.
- 31 Or, on l'a vu en commençant et à plusieurs reprises, ce fut longtemps la fonction première de la danse que de prendre en charge ces trajets singuliers et collectifs et de les articuler dans le rite.
- 32 Dans cette perspective, les trajectoires émancipatrices mises en scène par quelques jeunes chorégraphes rejoignent celles que nombre de jeunes Occidentales passées par une formation « classique » revendiquent une fois venu le moment pour la « fille blanche » du temps virginal de passer au rouge de la sexualité. C'est du moins ce que Virginie Valentin (cf. *infra*) met en avant à partir de l'ethnographie des fillettes soumises dans les écoles de danse à l'apprentissage d'une féminité des plus paradoxales puisqu'à terme il leur faudra abandonner le modèle proposé pour réussir le « passage ». Ce qu'elle rappelle, et justement à propos de la danseuse du ballet romantique, c'est le maintien de ce rapport initial avec la prostituée que nous avons posé précédemment. Finie la représentation, la blanche ballerine se muait en courtisane que des messieurs en jaquette et haut-de-forme rejoignaient au « foyer de la danse » situé juste derrière la scène de l'Opéra. Edgar Degas a saisi ces moments avant qu'une loi n'ait mis un terme à ces rendez-vous galants et vénaux jugés nuisibles à la bonne moralité de l'établissement. Plus près de nous, on le sait aussi, de jeunes danseuses classiques se métamorphosent la nuit dans les cabarets parisiens, ou opèrent définitivement le passage comme l'actuelle meneuse de revue du Moulin-Rouge. C'est dire que les deux temporalités peuvent être assumées simultanément comme les deux versants d'une féminité déchirée ou réconciliée.
- 33 Toujours marquée du sceau du féminin, donc du sexuel et de l'excès, la danse, alors même que dans de nombreuses sociétés on lui assigne pour fonction de mettre en valeur les qualités de réserve, de mesure, de bonne « tenue » inculquées à la future épouse et de favoriser l'alliance,

met en scène son propre paradoxe. Maud Nicolas (cf. *infra*) montre à propos de la danse tunisienne, et tout particulièrement de cette « danse du ventre » dont les jeunes filles se font une spécialité, qu'il s'agit à la fois de révéler une sensualité par la mise en mouvement du bassin, de la taille, des hanches, et de jouer le défi, la provocation mais dans les limites assignées par la morale indigène. On sait en effet que, sorties de leur contexte rituel, les « danses du ventre » sont pour les Occidentaux l'une des attractions des pays orientaux et l'on connaît le statut de « courtisane » qui s'attache aux danseuses plébiscitées par les amateurs dans les cabarets spécialisés. Afin qu'elles leur « offrent » leurs danses, ils surenchérissent entre eux, accumulent sur leurs corps les dollars – dans l'échancrure profonde de leur décolleté, dans les interstices de leur costume... –, achetant avec leur danse leurs faveurs sur scène et hors scène... Mais, m'expliquait une jeune Egyptienne ayant pratiqué trois ans dans un cabaret du Caire, exécutées par des jeunes filles « de bonne famille » très contrôlées, les danses et les rémunérations qui les accompagnent servent à constituer un petit pécule, une dot qui justement leur permettra de se marier. Avoir pu préserver leur « honneur » dans ce contexte-là ne fera qu'accroître leur prix sur le marché matrimonial, ce qui fut son cas. En effet, comme le montre Noria Boukhobza dans son travail sur l'éducation et le mariage des jeunes filles maghrébines dans un contexte migratoire, si l'on fait appel à des danseuses professionnelles durant la fête, les jeunes filles dansent aussi et reçoivent pour cela de l'argent. Toujours à l'intérieur du rituel du mariage, une sorte de parodie de ces danses peut aussi être « donnée » par les femmes mariées qui, de manière très crue, en offrent la version obscène. L'accompagnant de paroles, de rires, d'accessoires et de gestes non équivoques, elles vont jusqu'à mimer entre elles, et sous le regard de la future mariée, l'acte sexuel¹⁴.

- 34 Un quasi-« mime sexuel » assumé cette fois par un couple de danseurs est parfois mis en scène, joué, exalté, dans le tango et la salsa, pour prendre deux exemples illustrés dans ce numéro. C'est du moins ce qui fantasmatiquement séduit certains spectateurs lors des démonstrations publiques ainsi que ceux qui s'y adonnent afin de faire l'expérience d'un « monde torride », selon l'expression consacrée, pour s'encanailler aussi en renouant avec ce mythe de la putain et du voyou dansant dans les bas quartiers et les ports. Les jeunes femmes, pratiquant souvent l'une et l'autre danse, que j'ai pu interroger sur ce point sont claires : « Dans le tango, tu as trois minutes pour être séduite et trois minutes pour vivre ta passion ; quant à la salsa, parfois, c'est comme si tu baisais. » Pourtant la formule exprime clairement la limite assignée à ce scénario chorégraphique qui déroule les temps d'une rapide et fugace rencontre amoureuse, le plus souvent sans lendemain. C'est en cela que, délaissant le riche éventail des publications déjà notoires consacrées à ces danses, nous avons privilégié, d'une part, l'enquête inédite de Deborah Puccio sur la pratique et l'imaginaire de la salsa à Toulouse, de l'autre, effectué un retour sur les lieux mêmes d'un tango en quête de son identité avec l'article de Julie Taylor sur le Buenos Aires des lendemains de la dictature. Ces gauchissements nous ont paru nécessaires à la fois pour mettre en évidence les stéréotypes dont ces danses font l'objet et pour les défaire.
- 35 Par ailleurs, où qu'elles se déroulent, elles opèrent un métissage et une recomposition – voire une « conversion », comme le montre Deborah Puccio (*infra*) – des espaces, des genres et des personnes qui, voyageant avec elles – réellement et dans leur imaginaire –, comme le dit Kracauer, dans un « entre-deux » fluctuant, nous ramènent pour finir à notre commencement.

Les « danses du voyage »

- 36 Il y avait les « gens du voyage », il y a maintenant les « danses du voyage ».
- 37 C'est ainsi qu'une équipe de chercheurs passionnés par les « danses latines » (latino-américaines, afro-cubaines, afro-brésiliennes, etc.) plaidant pour « une reconnaissance de la danse en tant qu'objet d'étude de la géographie », les regroupe sous cette jolie appellation. Christophe Apprill, en ouverture de son dernier livre sur *Le Tango argentin en France*, la justifie en ces termes : « C'est une évidence que la danse en tant que pratique corporelle et

culturelle voyage dans le temps et dans l'espace. Dans le temps à travers un type de mémoire corporelle qui subsiste sous plusieurs formes (traditions, transmission familiale, support rythmique), dans l'espace, car la plupart des danses sont ou seront des *danses du voyage*. Voyages d'un continent à l'autre, voyages d'aller-retour, voyages triangulaires, voyages de l'Europe blanche à l'Afrique noire, des campagnes aux villes, voyages des classes populaires à la bourgeoisie, le mouvement de la danse dans son essence contredit l'immobilité et dans sa réalité est un flux permanent¹⁵. » Il note également l'activation et l'accélération de la médiatisation qui les porte et « qui prend avec la mondialisation des images une forme diffuse » (1998 : 2-3). Ces danses que l'on dit aussi « sociales », à l'image des disciplines qui depuis peu ont entrepris de les étudier, le sont effectivement à plus d'un titre et il n'est pas difficile, suivant en cela cet auteur, de dégager quelques-uns de leurs dénominateurs communs. Leur circulation intense en fait des objets susceptibles de « réinterprétations » et de modifications continuelles, d'adaptation aussi au pays, au groupe qui les accueille et tend à leur donner une nouvelle couleur, manière pour les « écoles » rivales d'y apposer leur sceau en signe de marque identitaire. En effet, fermement cadrées à l'intérieur des réseaux associatifs urbains dynamiques et compétitifs très visibles qui en assurent la promotion, elles sont régulièrement offertes au public non initié à l'occasion de rencontres de prestige entre groupes. Ainsi « données », elles échappent ponctuellement au monde plus secret des adeptes et des initiés qui, à l'issue d'un apprentissage sous la direction de « maîtres » prestigieux venus d'outre-Atlantique, porteurs de la danse « authentique » et surtout de toute la mythologie qui s'y attache, entendent, dans l'intimité de leurs cercles privés, en partager les arcanes, le secret, la vérité et le langage. C'est en effet à un modèle souvent unique et intemporel qu'elles sont ramenées chez les pratiquants de base, à moins que la quête d'une origine qui les accompagne aussi ne les renvoie justement à des lointains plus mythiques encore. Contre cette « uchronie », l'article de Julie Taylor constitue un antidote dérangeant. Le tango qu'elle présente est porteur d'une mémoire, celle, obscure, des corps des danseurs auxquels on enseigne que danser le tango « *es como hacer memoria* », faire mémoire et silence avec leur corps, « alors seulement vous apprenez le pas ». Une autre mémoire, brûlante celle-ci, accompagne la pratique du tango dans son histoire vécue au présent – danse de la perte et de la tristesse – et c'est elle encore qui à Buenos Aires, lourde de souffrances vives, fait pour finir d'un « tango qui hurle » le vrai tango (cf. Taylor).

38 On comprend mieux dès lors les étonnements ou les déceptions de ceux qui, après avoir longtemps rêvé du pays d'origine de « leur danse », acceptent d'ouvrir les yeux, confrontés à sa réalité. Décillement opéré parfois au cours même du voyage ou reconnu dans l'après-coup du retour. Ces « récits de voyage » désenchantés mériteraient qu'on s'y arrête. Deborah Puccio en a recueilli quelques-uns et en laisse transparaître quelque chose dans son article. C'est aussi parce que les danses « pimentées » comme la salsa exaltent le corps, la sensualité, l'érotisme, ainsi qu'elle le montre en restituant le discours des acteurs, parce qu'elles entretiennent le rêve d'une toute-puissance sexuelle libérable dans une sorte de retour « à l'instinct, à la pulsion, à la nature » – incarnée par l'autre, le danseur cubain – qu'elles exercent une telle force d'attraction. Rêve aussi d'un couple magnifiquement accordé et se donnant à voir comme tel. Or cette harmonie est fragile, fugace, toujours aléatoire. C'est ce que révèle Pierre A. Vidal-Naquet (2000) dans une belle contribution à un ouvrage collectif sur les danses latines, où il prend l'exemple de la *salida* dans le tango. Il s'agit en effet pour les danseurs, enlacés et immobiles dans une sorte de suspension, de « sortir » de ce temps – fait d'attente tremblante en dépit des apparences – pour s'engager dans la danse : « La *salida* est lente. C'est une figure assortie de la plus grande prudence. C'est en effet à ce moment-là que les danseurs vont, pour la première fois, afficher leur différence dissymétrique et entrer dans le jeu de la séparation et de la réunion » (*ibid.* : 168). Rite de « passage » à proprement parler, la *salida*, si elle introduit la danse, le fait « au prix d'un risque, celui de perdre la symbiose initialement

éprouvée, et finalement de rater la rencontre. Par la suite, à plusieurs reprises dans le *corte*, les danseurs retrouveront pendant de très courts instants de répit, sorte de respiration nécessaire, cette position fusionnelle qu'ils abandonneront aussitôt pour la remettre à l'épreuve » (*ibid.*). On comprend mieux que cette subtilité dont on pourrait donner d'autres exemples, ces jeux sur le déséquilibre des forces toujours mises en tension, aient séduit tant de chorégraphes du « couple » – Pina Bausch en particulier – et de danseurs contemporains « venus » au tango, comme Michèle Rust la Toulousaine, danseuse chez Bagouet, pour finalement le ramener dans la danse contemporaine.

39 Cette forme d'échange n'est pas unique. Le « métissage », comme le dit Ch. Apprill, est l'un des traits des « danses du voyage », et en effet plusieurs travaux ont été consacrés à ces recompositions en perpétuel renouvellement qui voient aujourd'hui l'entrée du hip-hop, du breaking et de la capoeira sur les scènes. Pour la plupart de ces danses, cela est d'autant plus intéressant que, venues elles aussi d'outre-Atlantique, elles constituent une sorte de contrepoint aux danses latines de charme exaltant le couple. Danses de rue, danses sportives – acrobatiques même – emblématiques d'une classe d'âge qui se les est très vite appropriées pour leur caractère viril et violent, elles s'assagissent pourtant et, à l'instar des arts martiaux déjà intégrés pour leur caractère chorégraphique – aikido surtout et kalarippaya, le plus ancien art martial indien récemment découvert –, elles rejoignent le monde de la danse. On les retrouve dans *Paradis*, de Montalvo Hervieu (breaking), chez Sandra Loring dans *The Bridge* (rap et breaking). Plus profondément, elles nourrissent le travail de Joseph Nadj, qui, de son passage par les arts martiaux, a conservé ces magnifiques « prises » entre danseurs et ces évolutions spiralées au sol ou dans l'espace qui signent son style singulier.

40 Dans cet ensemble, la capoeira occupe une place tout à fait intéressante car sa forme première – à la jonction de plusieurs « genres » – a favorisé des développements divergents dans l'une ou l'autre direction¹⁶. Donnée à l'origine comme « danse » des esclaves brésiliens qui, sous couvert de se livrer à ce divertissement, se seraient entraînés de fait à combattre leurs oppresseurs, danse de la révolte et de la captivité et, à ce titre, accompagnée de chants codés et de musique, elle a, en passant du Brésil – où elle a cependant acquis le statut noble de sport national – à la France, subi des modifications certaines. Alors même que l'adopter impliquait un traitement « à la Française » tout en préservant au maximum sa spécificité originelle, plusieurs voies ont été privilégiées par les écoles qui l'enseignent. Certaines ont mis l'accent sur son caractère guerrier, exprimé dans le combat singulier et la *mandinga*, la feinte, la malice, qui l'accompagne. Mais des accentuations se sont faites également tantôt du côté de la performance athlétique, acrobatique, tantôt du côté de la chorégraphie prise en charge surtout par la *ronda*, cet enchaînement de figures accompagné de musiques et de chants dont la dimension esthétique et la portée émotionnelle – car là aussi rituelle – sont indéniables. Ce sont ces derniers traits qui ont permis son intégration dans le monde chorégraphique alors que d'abord art de la rue – chez les jeunes Parisiens on la pratique surtout sur les bords de la Seine du côté de Jussieu –, associée avec le breaking, elle avait déjà fait l'objet d'un métissage et d'une réappropriation par la culture underground urbaine cultivant avec elle la révolte et la liberté.

41 Ces métissages à l'œuvre dans toutes les formes de danse innervent aussi la danse contemporaine. Des trajectoires de chorégraphes et de danseurs les illustrent et les revendiquent. Des passerelles sont lancées d'un genre à l'autre. Le travail de Francine Lancelot, réconciliant « danses traditionnelles » et danses de la Renaissance, a trouvé son expression majeure dans la réhabilitation des parties dansées des opéras baroques jusque-là supprimées. Ces passages – d'un acte à l'autre –, ces « intermèdes » où l'action est suspendue sont des moments où le rêve, l'imaginaire occupent la scène : songes, zéphyrs sont convoqués pour transporter le spectateur ailleurs... Et c'est à la danse qu'est dévolu ce pouvoir.

42 Passerelle encore lorsque l'une des chorégraphes américaines les plus en vogue crée avec une « tribu de nomades culturels » *The Bridge*, une chorégraphie qui comme son nom l'indique se veut « pont » entre des artistes venus de tous horizons (cf. George).

« C'est par le mouvement que l'homme voudrait appartenir au monde » (Henri Michaux, *Textes épars*, 1938-1939).

43 La danse circule, traverse les corps, traverse les continents. Et, ainsi que le dit Kracauer, « scelle la métamorphose de l'espace et du temps en événement ». Ce renversement, comme je l'ai dit en ouverture, me semble pouvoir tout à fait s'appliquer à la danse contemporaine, mais on peut le dire maintenant à *la danse*, aujourd'hui, ici ou là, et constituer l'une de ses révolutions majeures.

44 La danse ne s'arrête jamais. Plusieurs contributions ici même ont mis en évidence cette prolongation d'un mouvement qui, se dépassant, dépasse... ouvre sans cesse un nouvel espace, crée un nouveau passage¹⁷. C'est en cela que la danse se transmet, c'est en cela que, traversée par le monde dont elle est à ce titre pleinement contemporaine, elle est en ses figures les plus diverses à l'image de notre présence, traversière.

45 Remerciements :

46 Au Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon et à l'équipe de Mathilde Monnier qui m'a accueillie généreusement en mettant à ma disposition toute la documentation (presse écrite, livrets, journal du Centre, dossiers de presse) et l'iconographie.

47 A Jean-Paul Montanari, directeur général du festival international Montpellier-Danse et à toute l'équipe qui m'a fourni tous les enregistrements vidéo et les photos nécessaires à mon travail.

48 A Michèle Broda, chorégraphe-danseuse et enseignante qui, dans son atelier toulousain, m'a fait partager son enthousiasme et son savoir, a accepté de s'entretenir à plusieurs reprises avec moi, m'a permis d'utiliser des documents inédits sur la danse contemporaine.

49 Au Centre de développement chorégraphique de Toulouse. A tous les danseurs restés anonymes qui ont accepté de dialoguer au fil des rencontres et des spectacles.

Bibliographie

Anastasiadou I., 1976. « Deux cérémonies de travestissement en Thrace », *L'Homme*, t. XVI, n° 2-3, pp. 69-101.

Aprill Ch., 1988. *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.

Barthes R., 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil.

Camberoque Ch., 1995. *Les anasteneria d'Aghia Eleni (photographies et texte)*, Thessalonique, Institut français de Thessalonique.

Desideri L., 1998. « Une granitula pour la Moresca », in Albert-Llorca M. (ss la dir. de), *Moresca. Images et mémoire du Maure*, Corte, musée de la Corse, pp. 219-241.

Dorier-Apprill E. (ss la dir. de), 2000. *Danses « latines » et identité d'une rive à l'autre (tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira)*, Paris, L'Harmattan.

Fabre Vassas Cl., 1989. « Le jeu de la Passion », *L'Homme*, t. XXIX, n° 111-112 : « Littérature et anthropologie », pp. 131-160.

Garreta R., 1998. « Ces plantes qui purifient. De l'herboristerie à l'aromathérapie », *Terrain*, n° 31 : « Un corps pur », pp. 77-88.

Gil J., 1999. « Le corps du danseur », *Chimères*, n° 37, Paris, Association Chimères, pp. 53-67.

Guérin M., 1995. *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud.

Henou J., 2000. « Pratiques de corps, pratiques communautaires, étude comparée de la danse hip-hop et de la capoeira », in Dorier-Apprill E. (ss la dir. de), *Danses « latines » et identité d'une rive à l'autre (tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira)*, Paris, L'Harmattan, pp. 119-150.

- Jedy-Ballini M.**, 1999. « “Dédommager le désir”. Le prix de l’émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée) », *Terrain*, n° 32 : « Le beau », pp. 5-20.
- Kracauer S.**, 1996. *Le voyage et la danse*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- Malinowski B.**, 1963. *Les argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard.
- Martzel G.**, 1982. *Le Dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France.
- Monnier M. & G. Vincent.** 1995. *Carnet de nuit*, Montpellier, Centre régional des lettres du Languedoc-Roussillon.
- Mons A.**, 1999. « Le silence de la photographie. La brûlure de l’image », *Mei*, n° 9, Paris, L’Harmattan/université de Paris VIII, pp. 1-33.
- Montpellier-Danse*, 1999. Programme du 20^e festival international, rédaction de Laurent Goumarre.
- Nancy J.-L.**, 2000. *Le regard du portrait*, Paris, Editions Galilée.
- Pastori J.-P.**, 1997. *La danse. Des ballets russes à l’avant-garde*, Paris, Découvertes Gallimard.
- Saikaku I.**, 2000. *Le grand miroir de l’amour mâle*, t. 2 : *Amours des acteurs*, Paris, Editions Philippe Picquier.
- Sibony D.**, 1995. *Le corps et sa danse*, Paris, Le Seuil.
- Toschi P.**, 1955. *Le origini del Teatro italiano*, Torino, Paolo Boringhieri.
- Transmettre*, n° 3, 20 avril 1998. Journal du Centre national chorégraphique de Montpellier Languedoc-Roussillon.
- Vidal-Naquet P.A.**, 2000. « Le tango : médiateur d’une relation incertaine », in Dorier-Apprill E. (ss la dir. de), *Danses « latines » et identité d’une rive à l’autre (tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira)*, Paris, L’Harmattan, pp. 159-173.

Annexe

Encadré 1 Parcours/Passages

La guerre d’Espagne conduit à Toulouse nombre de réfugiés. Parmi eux, des intellectuels, des artistes fuient le franquisme. Amparito Navaro est danseuse. A Toulouse, elle donne des cours pour vivre et soutient, par des spectacles annuels, les exilés. Les « cours » se font au Café de la Paix, place du Capitole, les jeudis après-midi. Le soir, le café fait dancing et cabaret. Les réfugiés espagnols s’y retrouvent. Régulièrement, des spectacles plus élaborés ont lieu au Ciné-Espoir (aujourd’hui devenu cinémathèque, rue du Taur). On y danse le flamenco, la sevillana... Des chanteurs, des musiciens s’y retrouvent... Des amis toulousains aussi. En 1954, Michèle Broda, la fille de l’un de ceux qui ont accueilli les réfugiés et noué avec eux des liens d’amitié et de solidarité, est initiée à la danse espagnole par la grande Amparito, qui la trouve un peu chétive, mais décèle en elle les qualités d’une future danseuse. Pendant trois ans, la fillette apprend la « valencienne », la jota, la sevillana, toutes danses dites « locales », le flamenco étant réservé à de jeunes adultes et bien sûr aux femmes venues de là-bas et qui continuent à le pratiquer pour le plaisir. Puis sur les conseils de Simone Techeney, professeur au conservatoire de Toulouse, qui l’a remarquée, elle commence un apprentissage de danseuse classique, abandonne la danse espagnole et les soirées du Ciné Espoir, et porte un corset pour corriger son excessive cambrure. Discipline et rigueur sont maintenant la règle. Pourtant, alors même qu’elle poursuit ses classes au conservatoire et y présente chaque année des variations imposées et au choix selon la coutume, elle se fait chorégraphe par Amparito sur *La Vie brève*, de Manuel de Falla, une variation pleine de fougue et de virtuosité qu’elle exécute en robe noire... Cela n’est pas du goût de tous mais ne l’empêche pas d’entrer au Théâtre du Capitole de Toulouse, où elle reste quelques saisons. Lorsque l’on fait retour sur cette formation peu orthodoxe aujourd’hui, au vu de tous les liens que l’on établit entre danse contemporaine et danses dites « de tradition », elle paraît moins étonnante. Par ailleurs, les pas légers et si compliqués de la jota, de la « valencienne », avec leurs jetés, frappés, etc., ne sont pas si éloignés que cela des pas de base « classique » dont on sait qu’ils intègrent eux aussi des figures empruntées à ces mêmes formes – « pas de basque », « pas de bourrée ». Finalement, le passage que des danseuses classiques font aujourd’hui, Michèle Broda l’avait effectué dans l’autre sens ! De cela, elle garde une liberté, un plaisir, une énergie que la pratique du ballet classique ne lui permet pas alors d’exprimer. C’est ainsi qu’elle va ouvrir régulièrement son horizon et continuer son parcours. Un premier voyage en Israël en 1970, bientôt suivi d’un séjour de longue durée à Jérusalem, lui donne l’occasion d’une part d’enseigner comme professeur

de danse classique à la Rubin Academy of Music, de l'autre d'entrer dans la compagnie The Jerusalem Group of Contemporary Dance, dirigée par Hassia Levy. Entre les tournées, désireuse de s'ouvrir à d'autres disciplines, elle suit les cours de Linda Hodessé, soliste de la compagnie de Martha Graham et de la Bathsheva Dance Company. Martha Graham considère les danseurs de cette compagnie comme ses « enfants spirituels », ceux auxquels elle veut transmettre son héritage. La Bathsheva continuera son chemin. Elle est aujourd'hui l'une des troupes les plus renommées et des chorégraphes comme Ohad Naharin – présent l'année dernière au festival Montpellier-Danse avec Dancing Party – lui ont aussi donné d'autres couleurs, d'autres tonalités.

Michèle Broda retourne en France et crée en 1977 Le Dansoir, premier centre de danse contemporaine à Toulouse qui deviendra en 1979 L'Atelier de danse du Vieux Raisin, puis en 1990 L'Atelier. Elle y enseigne la danse classique et la danse contemporaine, tout en poursuivant la voie de la recherche chorégraphique. Ce sont alors les voyages et les rencontres avec Merce Cunningham en 1979 à New York, où elle suit des cours au studio de West Street avec Barbara Ensly et Ruth Barnes, puis en 1980 avec Suzan Burges, professeur et directrice artistique de Pour un lieu de création, à Paris. Des tournées et un enseignement en Egypte, ponctués par des créations, Octet en 1990, Contrepoint en 1995... D'autres rencontres et d'autres échanges, en particulier avec Germaine Acogny du Studio Ecole Ballet, dessinent encore d'autres passerelles avec la danse africaine, qui a désormais sa place dans le paysage de la danse contemporaine, tandis que Karin Warner, la célèbre « maîtresse » de la Schola parisienne, héritière de Wigman, délivre à Paris un enseignement que des danseurs professionnels viennent suivre de toutes parts. Nourrie à tous ces courants, Michèle Broda « compose » dans son enseignement entre une danse sensible à tout ce qui est de l'ordre du « ressenti » et une recherche esthétique plus formelle.

Encadré 2 Tango, sexe et médias

En décembre 1996, un article du *Elle* américain déchaîne passion et fureur de tangueros du monde entier qui constituent aussitôt sur Internet un forum de débats. Le point sensible a été touché par ce jugement rapporté par l'une des internautes surnommée La Vampiressa : « Le journaliste dit que le tango c'est vraiment un truc de voyeur. Entre le délicat pas de deux et un film porno, mais aussi c'est la danse la plus romantique du monde, une rencontre amoureuse chorégraphiée, qui met les préliminaires au rang de l'art, mais sans qu'il y ait orgasme et encore moins de lendemain à cette histoire. Dans le tango, comme dans les histoires d'amour, ce sont les "possibles" qui comptent. Il y a peu de place pour la réalité. » La Vampiressa n'est pas du tout d'accord. Le journaliste en question n'a pas vu danser le « vrai tango » mais a assisté à un spectacle de variétés, un show donné à la Casa Blanca sur une musique de Julio Iglesias. Il faut se défendre contre l'image du tango dans les médias ! D'autres internautes interviennent. Pourquoi le tango est-il assimilé au sexe ? Pourquoi la pub pour « Forever Tango » parle-t-elle de « danse horizontale » ? John, de l'université du Québec, explique : « Moi je sais faire la différence entre une amante, une artiste et une putain, et pourtant toutes sont transformées par le tango en quelque chose d'autre. » « Il faut expliquer aux lecteurs de *Elle* que le tango n'est pas fait pour les voyeurs », répond Matej depuis Corwell. Paul, qui pratique à Sydney, suggère une mobilisation générale, des démonstrations et des explications publiques pour montrer le vrai visage du tango. Tous s'accordent à dénoncer les falsifications que l'on fait subir à la danse dans les journaux et au cinéma. Le débat redémarre à propos de la réalisatrice Sally Potter, puis d'Alan Parker et de son *Evita*. « Des scènes de danse ont été tournées à Londres, d'autres en Hongrie (on m'a dit qu'ils ont pris trois mille figurants pour les scènes de foule parce que la main d'œuvre est moins chère qu'à Budapest). David Zito Derman nous a dit qu'il danse dans le film, donc il y aura quelques scènes authentiques ! Mais combien ? Le réalisateur Alan Parker désirait dès le début que toutes les Sud-Américaines dansent le tango, le flamenco et une rumba et un mambo modernes. Quand les chorégraphes reçurent le script, ils virent que toutes les danses apparaissaient dans différentes scènes. Même après qu'ils ont expliqué que ça n'allait pas du tout, le script a été laissé tel quel avec tous ces différents rythmes. Après beaucoup de tracasseries, il fut décidé qu'il n'y aurait pas de flamenco, mais les chorégraphes comprirent qu'ils n'échapperaient pas au mambo et à la rumba modernes. Lors de l'audition à Londres, l'une des demandes spécifiques était de savoir danser le tango argentin. Mais comme dans le monde du cinéma et de la télévision ce n'est pas un handicap de ne pas savoir faire ce que l'on vous demande, quand un beau couple de Sud-Américains merveilleusement sombre se présentait, même s'ils ne savaient danser ni le tango, ni le mambo, ni la rumba, on leur demandait : "Qu'est-ce que vous savez faire ? – Danser le flamenco, répondaient-ils ! – Bon on vous prend !" Et cela parce qu'on se souvenait soudain que pendant la scène du mambo il y avait une petite estrade dont les chorégraphes ne savaient pas encore que faire ! Donc l'anecdote que l'on continue à raconter à propos du film, c'est que finalement Alan Parker a fait ce qu'il voulait et que tous les Sud-Américains, surtout à Buenos Aires, dansaient le tango, le mambo, la rumba et même le flamenco ! Voilà et tout cela sans égard pour ce qu'a pu être la réalité ! »

Traduit de l'américain par Sylvia Dupuy

Notes

- 1Je cite d'après Germaine Dieterlen commentant lors d'une conférence l'ouvrage de Marcel Griaule sur les masques danaga.
- 2Voir à ce sujet M. Jeudy-Ballini (1999 : 5-20), qui, par ailleurs, distingue ce désir-là du désir sexuel suscité par d'autres types de danse.
- 3Si Malinowski (1963) traite à divers moments de son ouvrage des diverses danses et de leur place dans le système de la *kula*, une relecture confirme leur importance et inviterait à tirer à partir d'elles un nouveau fil.
- 4Toutes les informations qui suivent, relatives à cet événement, sont consignées dans le numéro du 23 mai 2000 du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon (directeur de publication Jean-Marc Urrea, responsable éditorial Christophe Wavelet), *Potlatch, dérives au bord du chorégraphique*.
- 5Pour plus d'informations, je renvoie à Fabre Vassas 1989 (131-160). Lucinda Childs a construit nombre de ses chorégraphies sur la marche, la répétition, l'accumulation souvent silencieuses.
- 6Terrain conduit avec Charles Camberoque, qui a aussi réalisé un film vidéo (33 mm) : *La Danse de la mort, une relique vivante*, produit par Cyclope Image (2000).
- 7Je résume et cite l'article de Lucie Desideri (1998 : 219-241) qui développe par ailleurs cette figure de la spirale et de son mouvement si présente dans les chorégraphies contemporaines, depuis Alvin Nikolaïs.
- 8Je cite un jeune homme pratiquant la rave et renvoie à Garreta (1998 : 77-88) qui en traite à propos de la recherche de « pureté » qui accompagne aussi cette quête, et poursuit un terrain sur ce sujet.
- 9Mons (1999 : 6) reprenant R. Barthes 1980.
- 10Voir Gil (1999 : 54), article consacré à Merce Cunningham et au corps du danseur.
- 11M. Monnier et G. Vincent (1995 : 5-6). Il s'agit d'entretiens et de notes.
- 12In J.-L. Nancy (2000 : 80-81), qui consacre un chapitre intitulé « Regard » à cette question.
- 13Sur les origines du nô, se reporter à Martzel 1982 et pour le kabuki à l'ouvrage de Saikaku sur les amours des acteurs, un classique du xvii^e siècle traduit et publié aujourd'hui par Picquier (Saikaku 2000).
- 14Je renvoie à la thèse inédite de Noria Boukhobza sur ces rituels obscènes qui ne sont pas sans rappeler certaines cérémonies de travestissement en Thrace en particulier où les femmes réalisent de tels mimes (voir Anastassiadou 1976).
- 15Voir Apprill 1998 : introduction qui, par ailleurs (pp. 43-45), fait un état des lieux de la recherche sur les « danses sociales ». De nombreux travaux non encore répertoriés sont en cours dans diverses universités.
- 16Toutes ces données m'ont été fournies par Valentin Langlois, dont le beau travail inédit a fait l'objet d'une maîtrise d'ethnologie à l'université de Paris X-Nanterre. Sur la capoeira et le hip-hop, voir aussi Jessica Henou 2000.
- 17Sur cette « virtualité » du mouvement, voir Gil et Mons *infra* reprenant Nietzsche.

Pour citer cet article

Référence électronique

Claudine Fabre-Vassas, « La danse traversière », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1039.html>

Fabre-Vassas C., 2000, « La danse traversière », *Terrain*, n° 35, pp. 5-22.

À propos de l'auteur

Claudine Fabre-Vassas

CNRS, Centre d'anthropologie, Toulouse

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

Quels regards porter en effet aujourd'hui sur un phénomène d'une telle ampleur, sur un sujet aussi polymorphe, aussi mouvant ? Le parti adopté est celui d'un voyage dans quelques-uns de ses continents : saisir, au présent, les points de jonction entre des modes de danser, des recherches sur la danse et des projets conçus par des créateurs contemporains, lancer des passerelles entre ces approches, tel est le propos de cet article qui, ce faisant, examine quelques-unes des modalités de ces possibles relations.

Mots clés : danse, voyage, don, silence, rite, masculin / féminin, métissage culturel

Dance: Cutting across distances

What to think of a contemporary phenomenon of such a scope, on such a polymorphous subject, of so much movement? The challenge has been taken up by making a trip through a few of its continents: to grasp the points of junction between ways of dancing, research on dance and projects designed by contemporary creators; to build bridges between these approaches. This is the intent of this article as it examines a few modalities of these possible relations.

Keywords : dance, traveling, gifts, rites, masculine/feminine, cultural mixing

Index thématique : corps (représentations du)

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle