



GRAAT On-Line #22 - October 2019

Des corps dévoilés aux corps adressés en danse et performance contemporaine

Mélanie Perrier

Sorbonne Université

Il a fallu à la danse et aux chorégraphes modernes et contemporaines dénuder les corps. Plusieurs décennies ont permis ainsi de faire évoluer cette mise à nu, passant du geste inaugural du dévoilement à l'élaboration de multiples formes d'adresse, changeant non seulement les normes de représentation, mais également la nature du regard du spectateur.

Sorti de son infatigable virtuosité quasi mécanique, le corps dansant est progressivement venu s'exposer pour lui-même, se présenter pour ce qu'il est et non plus pour ce qu'il fait. Plus singulier, ce corps dansant a permis de redéfinir le chorégraphique en l'élargissant aujourd'hui à la *performance de l'adresse*. Nous proposons ici d'en tracer quelques étapes allant du corps dévoilé au corps exposé pour s'acheminer vers un corps adressé.

Dévoiler

Lorsque Isadora Duncan, au tout début du XX^e siècle, veut libérer la danse des formes classiques et baroques, elle revendique de danser « comme sur les vases grecs » donc nue ou pire, nue sous ses voiles, produisant une onde de choc qui va métamorphoser l'art chorégraphique. Mais dévoiler, c'est retirer le voile. Cette mutation des corps débute par ce geste emblématique. L'important est davantage l'action de retirer ce voile que son résultat. Le corps dévoilé peut rester encore par endroit caché

ou indéterminé. Ce qui est montré, c'est le dévoilement, le fait d'ôter. Dévoiler le corps de celle ou celui qui danse, c'est ôter ses premiers artifices, les vêtements, en posant la nudité comme nouveau modèle de présentation. Le corps n'est plus magnifié ou arc-bouté sous les différents schémas d'une beauté qui plus est normative. Le corps du danseur ou de la danseuse (le plus souvent), rendu à sa nudité, permet ainsi pour les chorégraphes au fil du XX^e de mettre en mouvement (au sens propre) les normes même de représentation.

Le dévoilement du corps se poursuit à partir de 1965 avec Anna Halprin, et la pièce *Parade & Changes* en est un moment déterminant. Pour la première fois dans la première partie magistrale intitulée la *dress and undress dance*, danseurs et danseuses donnent à voir leur dénudement. En costumes noirs, chacun-e déploie collectivement un déshabillage et un rhabillage complet. Ces corps sont mis à nu sans aucun affect, homme et femme confondus. Les corps se montrent ici non plus dans leur capacité mais s'exposent par le geste symbolique de leur déshabillage. Ici, ils se dévoilent au sens propre. Ici, c'est le costume que l'on ôte, y compris les sous-vêtements. Une fois le corps mis à nu, on le rhabille.

Dans cette pièce, on dévêt le corps. C'est à la fois l'action de dévêtir, de retirer les vêtements qui est autant donnée à voir que le corps dévoilé en tant que tel. Dans cette pièce désormais historique se donnent à voir autant des corps vêtus que dévêtus. Anna Halprin opère ici un basculement majeur, celui d'introduire sur scène un geste initialement ordinaire transformé en tâche à effectuer comme nouveau système de mise en danse. Alors que le dévoilement est total, il pourra au fil des années se présenter de manière partielle, ouvrant la voie à l'exposition de certaines parties, souvent les attributs sexuels. On passe du geste du dévoilement à la présentation pure, le déjà-là. Citons Boris Charmatz, dans *atten tenen tionon*, (1997) où les danseurs se présentent sans sous-vêtements avec simplement un tee-shirt pour costumes. Les danseurs sont donc à demi nus. Ici la nudité surexpose-t-elle le corps dansant ou, au contraire, le rend-elle illisible, crypté par notre lecture de l'intime qui hiérarchise alors notre regard ?

Le critique André Martin à l'époque parlait d'une « nudité manifeste, non érotique mais sexuelle. » La distinction est intéressante, éclairée par le dispositif scénique qui place les 3 danseurs et la danseuse sur des plans surélevés par rapport

aux spectateurs. Dès lors nécessairement, en surplomb, la nudité des interprètes donne à voir des vues plongeantes des parties génitales masculines et féminines, une nudité en face de laquelle chaque spectateur doit obligatoirement se positionner, consciemment ou non. Dans cette pièce verticale, le spectateur doit choisir où il place son regard. Le chorégraphe souligne « J'avais envie que ce soit pire que la nudité. Nu, on savait ce que c'était, mais le fait d'être en t-shirt c'était peut-être ne pas savoir sur quel pied danser ; du coup, pour les spectateurs, ne pas savoir où regarder et où ne pas regarder. » « Sexuelle et non érotique », précisément, l'exposition de ces parties du corps est une exposition, les mouvements n'utilisent en rien cette nudité dans ses déploiements, ils composent avec les corps tels qu'ils sont présentés. Ici on assiste à la mise à l'épreuve du corps et non de sa nudité. Les corps se jettent dans l'espace, se laissent tomber avec force sur le plancher. On passe ainsi du geste de dévoilement à l'exposition d'une nudité.

Exposer n'est pas exhiber

Cet aspect d'exposition des corps nus va trouver à la même période chez Jérôme Bel l'expression la plus intéressante, jusqu'à flouter les limites entre exposition et exhibition. La nudité des corps devient préalable, initiale, indexée. On montre le corps pour ce qu'il est. Dans *Jerome Bel* en 1999, le chorégraphe pose une question initiale :

au final, qu'est-ce qu'un corps en sa nudité? Où commence-t-il? Ou finit-il ? où a-t-il lieu? N'existe-t-il pas avant tout en tant que mystère? Nous sommes parties de zéro : la nudité. (...) Nous sommes entrés dans le corps plutôt que d'aller vers un mouvement de corps dans l'espace.

Dès lors, 3 corps nus entrent sur le plateau et vont, chacun, déplier ce que sont un corps et des signes distinctifs : noms, prénoms, âge, numéro de carte bancaire, téléphone. Cette première énonciation n'est pas sans poser les jalons d'une nouvelle performativité du corps au sens annoncé par J. Austin, là où les énoncés performatifs ont la capacité de faire advenir le réel au moment même de leur énonciation¹.

Ensuite tant le danseur que la danseuse rentrent dans une redécouverte de leur corps, par la peau, les surfaces, les plis, les muscles, l'élasticité, son humidité. Jamais la nudité n'est mise en action dans une visée érotique, du moins mise en scène pour susciter ou activer un désir chez le spectateur. On assiste à un corps qui est montré pour lui-même

dans sa pure matérialité. Cette exposition du corps nu ne procède pas d'une sublimation ou d'une héroïsation du corps en gloire dans sa nudité. Il s'agit bien plutôt d'une enveloppe corporelle ramenée à ce que pèse la chair dans le sac de peau.

Ces deux exemples (Charmatz et Bel) permettent d'ouvrir l'alternative d'une exposition de la nudité du corps ailleurs que dans un érotisme obligatoire et évident. En cela ils permettent de souligner la différence qui réside entre l'exposition et l'exhibition sans pour autant objectiver le corps. L'exposition ici serait un état des corps et l'exhibition une exposition érotisante, une instrumentalisation de l'exposition. Si ces œuvres sont sexualisées, c'est pour remettre en cause le sexe comme catégorie sociale, non pour ce que le sexe pourrait avoir d'érotique. Ils nous permettent ainsi de souligner la distinction entre sexe social et reconnaissance du désir. Ainsi ces deux chorégraphes arrivent à présenter des corps, hors de leur potentielle charge érotique, sans pour autant annuler toute logique d'adresse aux spectateurs. Cela pose à rebours la question de la nature du regard du spectateur. Comment ce dernier peut-il regarder les corps dansants s'ils ne sont pas pris dans un régime érotique ? Alors que le corps était jusqu'ici global, comment subsiste cette articulation entre exposition et adresse si le corps en jeu n'est que parcellaire, voire s'organise uniquement autour des attributs ou zones sexuées du corps ?

Dans *The Breast Piece*, Alice Chauchat et Frédéric Gies, en 2007, poursuivent d'une autre manière cette entreprise de désérotisation du corps et réorganisent cette articulation. Leur travail chorégraphique s'est concentré sur l'exposition initiale et unique des seins de l'interprète. Geste fondateur, la danse va alors déplier tous les possibles corporels (respiratoire, musculaire, articulaire...) de cette poitrine, faisant ainsi passer petit à petit ces seins du statut d'attribut exposé à celui de lieu et opérateur dansant. Le corps devient alors « réel » et s'expose par les potentialités mécaniques de ses attributs jusqu'à même autonomiser et dissocier cette partie spécifique du corps entier. Les seins, s'ils sont anatomiquement des glandes, sont aussi les symboles bien réels de la féminité. Seins nourriciers ou érotiques, seins virginaux ou pornographiques, ils sont les attributs quasi obligés d'une certaine mythologie féminine. La danse ici utilise l'imagination pour construire l'image d'un corps « réel », en créant des relations ambiguës entre les notions de corps, de genre et de réalité. On

ne peut pas parler ici de réappropriation des attributs par la danseuse mais bien plutôt d'exposition et de mise en mouvement de nouveaux usages.

Comme l'interprète précise qu'elle est à l'origine de ces transformations, le corps n'apparaît jamais comme un morceau de chair. Ce n'est pas un corps que le spectateur peut disséquer. Ce n'est pas un corps objectivé, exhibé, passif. Ce corps contrôle les images qu'il produit; les images culturellement chargées de la féminité n'apparaissent pas comme quelque chose d'imposé au corps qui les exécute. À nouveau, c'est bien la nature de ce qui est reçu par le spectateur qui devient désormais déterminante.

Corps adressé

La bascule entre un corps exposé et un corps adressé se situe selon nous justement dans ce traitement du pouvoir érotique des corps et dans la manière dont ces corps dansants ou performants vont jouer avec ce qu'ils renvoient et adressent aux spectateurs. Autrement dit, d'accéder ou non à une *performance de l'adresse*. Dépassant cette généalogie de l'exposition du corps, c'est bien la mise sous le regard d'autrui qui change désormais l'enjeu des démarches artistiques et l'impact de certaines œuvres, en particulier celle d'Ana Borraho & Joao Galante, *misterrmissmissmister* (2002).

Dispositif d'interaction sensuelle, procédant par glissement des codes et des genres, cette performance pour 12 performers met en relation frontale et individuelle chaque performer avec un spectateur en face, tous deux assis sur des canapés. Ces 12 performers sont complètement nus et maquillés de telle manière qu'ils aient un genre (biologique) différent de celui qui est visible. Ce que le spectateur voit n'est pas ce qu'il semble voir et ce qu'il semble voir n'est pas ce qu'il voit. Le « trouble » qui structure cette pièce ne concerne pas seulement l'ambiguïté des corps donnés à voir ; il se répercute à tous les niveaux de la perception, déplaçant les habitudes du regard et défaisant les frontières entre objet et sujet du désir. Surexposés, offerts dans une pose lascive, les interprètes, mi-homme, mi-femme, décalés de toute assignation sexuelle, forment une surface de projection fantasmatique. Tels des Olympias énigmatiques, ils/elles font face aux spectateurs ayant choisi de rentrer dans le jeu pour la durée de leur choix. Entre eux, il y a pour seule médiation un casque diffusant des chansons d'amour.

La performance de l'adresse

Ici la performance ne se résume plus à la médialité de l'exposition du corps nu. L'adresse est invariablement masculine et féminine selon les personnes qui s'installent en face des interprètes. S'appuyant sur la performance de l'imaginaire érotique et de la séduction (gestes, postures, dévoilement des sexes, regard dirigé...), l'adresse au spectateur devient ici le cœur d'un processus multilatéral qui produit et donne à voir ce que le trouble dans le genre active. Une esthétique du trouble, qui s'appuie sur une relation asymétrique – que l'on soit en position de spectateur-acteur, interagissant avec un performeur, ou en position de spectateur-voyeur, observant le développement de la « scène » depuis un canapé. C'est bien le régime scopique qui est ici au cœur de ce dispositif où les corps s'adressent à d'autres plus qu'il ne se donnent à voir.

S'adresser pointe la destination. L'acte de montrer, pris dans cette adresse, s'impose alors comme un geste engageant un autre, en l'occurrence celui ou celle qui reçoit. S'adresser, c'est annoncer une convocation tant au regard qu'au sujet concerné et rejoue ainsi le scopique tel que la psychanalyse le considère : à savoir une pulsion qui met en scène la dialectique entre « regarder » et « être regardé »². Performer l'adresse reviendrait à articuler, dans un temps circonscrit, un acte de monstration avec cette dialectique du scopique. Car ici qui est regardé ? Qui regarde ? Qui s'adresse vraiment à l'autre ? Ces deux corps adressés, certes l'un nu et l'autre non, jouent et performant en direct la relation engagée par l'acte conjoint de donner à voir et de regarder.

Adresse et visualité

Cette pièce nous permet ainsi de passer de la *performance de l'exposition* à une nouvelle politique d'inclusion du spectateur, là où l'enjeu d'une nouvelle subversion ne serait plus de *donner à voir* mais de *donner à recevoir*, mettant ainsi à l'épreuve les régimes de visualité du spectateur. En cela, elle permet de réévaluer le concept de *visualité* initialement énoncé par Hal Forster, délimité autour de « Comment nous voyons, comment nous sommes capables de voir, autorisés ou poussés à voir, et comment nous voyons le fait de voir et ce qui manque à être vu³. » La visualité est considérée comme un ensemble de formes et de pratiques, contextualisées dans des agencements culturels et historiques, imbriquées dans des relations de pouvoir et co-

constitutifs d'ordres sociaux. Dans ce dispositif de perception qu'est cette performance, il y est question autant du corps du performeur que celui du spectateur et de ses capacités à voir. De fait, prise dans un régime engageant les corps et leur assignation genrée, la visualité considérée comme une expérience du voir devient ici un phénomène autant scopique que relationnel.

Dans le contexte de la performance de Borralho et Galante, cette expérience du voir n'implique plus simplement des yeux qui regardent mais bien des corps qui s'adressent, s'imposant comme un dispositif en boucle entre le spectateur et le performeur/se, où la visualité entretient et se nourrit désormais de l'empathie kinesthésique⁴. Une réponse contemporaine à la maxime partitionnelle des années 1980 de la chorégraphe américaine Deborah Hay « Invited to be seen » ?

NOTES

¹ How to Do Things with Words (1962)/ *Quand dire, c'est faire*, tr. fr. Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. «Points» (1991).

² En particulier lors du développement de la phase du miroir particulièrement développé par Jacques Lacan.

³ Hal Foster, « Preface. » *Vision and Visuality*. Dir. Hal Foster. Seattle : Bay Press, 1988. ix-xiv.

⁴ Par « empathie kinesthésique », on entend le phénomène au cours duquel le spectateur ressent dans son propre corps le mouvement de l'interprète. Concept élaboré initialement par Hubert Godard.