



GRAAT On-Line #22 - October 2019

**Le corps dansant émancipé chez les chorégraphes de la scène théâtrale
étatsunienne du XX^e siècle : corps expérimental et/ou corps subversif ?**

Claudie Servian

Université Grenoble Alpes

Introduction

Dans *Philosophie de la danse*, Valéry souhaite approfondir « le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée. » (Valéry, 2016, 25/26) Le corps dansant est pour lui à la fois discipliné et indiscipliné ; il se déconstruit puis se reconstruit dans la succession d'instant. Forme changeante, le corps dansant étatsunien à partir du XX^e siècle se détache peu à peu de toute norme esthétique et de l'impératif de la signification, il devient un matériau organique indifférencié dont on exploite les possibilités. Cette libération se manifeste de plusieurs façons, le corps dansant se libère du costume, de la technique et d'une signification. Le refus du spectaculaire et de la narration dansée cède la place au corps du danseur dans sa naturalité.

Nous nous intéresserons, dans cette réflexion, au corps dansant libéré, dévoilé, dénudé dans les chorégraphies étatsuniennes dès les années 1910. Notre travail va s'attacher à analyser le corps dansant dévoilé, parfois dénudé suscitant des interrogations : pourquoi les chorégraphes dénudent-ils le corps des danseurs ? Peut-on parler d'exhibition du corps ou au contraire de réinterprétation ?

Le corps dansant comme « langage de l'émancipation » (Fraisie, 2014)

Le corps dansant s'affranchit des contraintes des codes et de la convenance avec *L'après-midi d'un faune* (1912), chorégraphie dans laquelle Nijinski crée et interprète le rôle sur le texte de Mallarmé, écrit en 1876. Le danseur évolue sur la musique de Debussy, entouré des décors de Léon Bakst et aborde cette création comme une démarche résolument révolutionnaire. Après avoir observé les œuvres de l'Égypte ancienne au Musée du Louvre et les attitudes des sculptures de la Grèce antique lors d'un voyage en Grèce et en Crète, en compagnie de Diaghilev et de Bakst à l'automne 1910, Nijinski utilise des mouvements inspirés des fresques de Cnossos avec des personnages présentés le buste orienté de face, la tête et les hanches de profil. Bronislava Nijinska se remémore : « Il n'y a pas un seul pas de danse, pas un seul mouvement libre, pas un seul solo, pas de danse du tout. Nous avons l'impression d'être sculptées dans la pierre. » (Nijinska, 1983, 379) Les gestes angulaires et saccadés, les positions parallèles des pieds, les genoux fléchis, les déplacements latéraux contrastent avec ce que le public a l'habitude de voir à l'époque. La chorégraphie se détache de toute attache avec la danse classique pour innover. Le corps n'est plus utilisé comme moyen d'évasion de l'âme, mais comme son protecteur. Le public est désorienté par cette œuvre sans appui anecdotique, est choqué par l'image finale du Faune se masturbant sur l'écharpe de la nymphe et par la sensualité érotique dégagee par le personnage. Le faune vêtu d'un académique moulant ôte le vernis de la bienséance et en viole les règles classiques. Le critique Roland Huesca constate que « Les forces vives de l'instinct et du sexe parcourent ce corps sans hiérarchie définie. » (Huesca, 146) La vigueur dionysiaque du faune trouble le public. Un journaliste s'indigne : « Un faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes d'une lourde impudeur. Ces réalités animales, le vrai public ne les acceptera jamais. » (Calmette, 1912) Le lien avec l'animal est troublant : le costume et le maquillage conçus par Bakst accentuent l'hybridité du faune. « Ni le costume, ni la physiologie de Nijinski ne permettait de dire où se terminait l'être humain, où commençait l'animal » écrit Romola Nijinski (Nijinski, 1934, 175). Le faune déjoue les codes de la représentation.

À l'instar de Nijinski, dès le début du XX^e siècle, les chorégraphes étatsuniennes mettent en lumière les aspects de séduction du corps, que le Romantisme gardait secret et dissimulé, par un élan vers le sublime et l'immatériel. Loïe Fuller métamorphose son corps à l'aide de grands voiles et de projections lumineuses ; elle abolit la notion de corps comme le souligne Mallarmé : « La danseuse n'est pas une femme qui danse. » (Mallarmé, 1945, 309) Plus œuvre d'art que femme, elle présente des formes abstraites avec un corps absent. Son corps dansant est le reflet d'une grande liberté : « Pour atteindre la perfection, la danse ou mouvement doit provenir d'un développement de liberté absolue en expression. » (Fuller, 2002, 171) Elle renchérit en affirmant que « La plus grande danseuse a besoin de plus de liberté possible. » (Fuller, 1908, 177) Cette notion de liberté, présente dans la pensée des chorégraphes nord-américains, fait partie des mythes fondateurs des États-Unis, elle est un socle inébranlable dans la construction de la nation, de son identité, de sa culture. Jean Kempf souligne dans son ouvrage *Une Histoire culturelle des États-Unis* cette présence fondamentale des mythes fondateurs : « Il y a aux États-Unis une continuité bien perceptible des traits culturels, due pour l'essentiel à la prégnance des mythes fondateurs. » (Kempf, 2015, 13) Pour les chorégraphes étatsuniens du début du XX^e siècle, la liberté des mouvements se trouve au cœur de l'art de la Grèce antique. En puisant à cette source, l'art de la danse peut se relever de son état vétuste rigidifié par des codes à respecter. Le travail de Loïe Fuller est en harmonie parfaite avec ce mythe fondateur de la nation américaine. Elle explique que : « L'Américain prétend posséder l'avantage d'être citoyen du pays le plus libre du monde. [...] L'Américain se croit complètement affranchi, car 'liberté' est le cri du peuple. » (Fuller, 1908, 133) L'artiste libère le statut de la danseuse envers laquelle la morale conserve encore des préjugés à la fin du XIX^e siècle. Le corps libre de ses mouvements, discrètement masqué par les voiles, transcendé, se soustrait à l'apparence humaine et s'affirme comme quelque chose de purement spirituel. L'interprète disparaît comme forme humaine sexuée sous ses voiles en tourbillonnant, ressemblant à un lys en train d'éclorre dans sa *Danse du lys* (1900). Cette liberté transparaît dans une danse émanant des sensations éprouvées par la danseuse : « Danser, danser, danser, danser encore, sentir, ressentir. [...] Lorsque quelqu'un vous demande, "comment l'avez-vous fait ?" répondez : "Je ne sais pas, car je ne sais pas ce que j'ai fait, j'ai seulement fait ce que je ressentais." » (Fuller, 1908, 178)

Ses spirales en mouvement prennent l'aspect de créatures étranges qui hantent l'imaginaire décadent de fin de siècle. Selon l'historienne de danse Ann Cooper Albright, présidente de la Society of Dance History Scholars, la disparition du corps interdit le regard voyeuriste posé sur les danseuses considérées alors plus comme objet érotique que comme sujet artistique (Albright, 2007, 23). Le corps de la danseuse s'efface, et produit une danse abstraite. La forme advient puis mute presque instantanément en un renouvellement sans fin. L'univers de cette artiste est en perpétuelle transformation. Elle incarne ces femmes-serpents ou charmeuses de reptiles ; elle évoque Mélusine, des gorgones, dont les textes de l'époque étaient hantés. Ses formes changeantes, la disparition des visions éphémères qu'elle propose dématérialisent le corps, troublent la perception.

Le corps de la danseuse étatsunienne s'émancipe au tout début du XX^e siècle avec Isadora Duncan également qui n'hésite pas à exposer son corps à demi nu. La nudité, sur la scène théâtrale étatsunienne, prend des dimensions artistiques et esthétiques avec cette artiste dans les années 1900. Inspirée par la Grèce antique, elle danse nue sous ses voiles, signes d'une pudeur discrète, pendant que Joséphine Baker se produit complètement nue, en Europe sans que le public crie au scandale.

Isadora Duncan, femme émancipée intellectuellement, artistiquement et politiquement, prête à libérer la danse de la tradition et des codes, se rebelle contre tout ce qui entrave le corps comme le costume des danseuses classiques, un frein aux performances expressives. Comme les précurseurs d'une nouvelle danse, apôtres du corps libre, en phase avec l'espace américain, l'artiste fait éclater le corset, véritable prison pour le corps, dans lequel est enfermée la ballerine à la beauté éthérée. Elle enlève aussi les chaussons empêchant le contact direct avec le sol. Ce dépouillement de costume traditionnel permet à Duncan de donner de l'ampleur à ses figures. Le corps dénudé est perçu comme symbole d'émancipation féminine. La danseuse exhibe sa sexualité épanouie en revendiquant un corps libre et libéré :

S'il est une chose que mon art symbolise, écrit-elle, c'est bien la liberté de la femme et son affranchissement du carcan des conventions qui sont la chaîne et la trame du puritanisme de la Nouvelle-Angleterre. » (Duncan, 2002, 44)

André Levinson la décrit comme la « missionnaire d'une nouvelle esthétique. » (Gottlieb, 2008, 538) Seul un corps dénudé peut redécouvrir les mouvements qui s'accordent avec sa structure : « Les mouvements du scarabée correspondent à sa forme. Il en va de même pour ceux du cheval. Les mouvements du corps humain doivent aussi correspondre à sa forme. » (Duncan, 2003, 57) Elle ajoute « Voilà pourquoi, en dansant nue sur la terre, je retrouve naturellement les positions grecques, qui ne sont rien d'autre que des positions terrestres. » Chez Duncan, la nudité n'est pas sexuelle :

La nudité, c'est la vérité, c'est la beauté, c'est l'art. [...] Ce qu'il y a de plus noble en matière d'art, c'est le nu. Cette vérité, reconnue par chacun, est observée par les peintres, les sculpteurs et les poètes. Seule la danseuse l'a oubliée, qui devrait d'autant mieux s'en souvenir que le corps humain lui-même est l'instrument de son art. » (Crémézi, 1997, 106)

Pour la danseuse, nudité rime avec pureté. La danseuse évite toutefois ce qui peut choquer : elle est vêtue d'une tunique courte flottant autour de son corps, laissant apparaître les jambes, les bras et haut du corps. Comme dans les statues antiques, tout signe de pilosité, assimilé à l'animalité, est effacé dans un souci de décence. Le nu de la danseuse renvoie au nu antique, sans connotation sexuelle, idéalisant le corps. La nudité ne distingue plus l'homme de son corps. Elle est une pensée en mouvement, une écriture singulière, un jeu de signes. Elle n'est pas la répétition d'un modèle, elle transmet la spontanéité, l'énergie. Louis Horst (1894-1964) pianiste, compositeur, professeur de musique accompagnateur de l'école Denishawn¹, assistant et collaborateur de Martha Graham, fondateur de la revue *Dance Observer*, cité par Sylvie Crémézi, pense que

Lorsque l'homme avait à lutter contre les forces physiques pour assurer son existence même, son corps exprimait sa vie d'une manière directe et frappante. Mais l'homme d'aujourd'hui, qui va de bas en haut dans un ascenseur, d'ici à là en voiture possède un corps qui n'est plus qu'une coquille qui protège miraculeusement les fonctions biologiques qui le maintiennent en vie en tant que demeure de notre personnalité, de nos perceptions, nos corps sont déshonorés et atrophiés par le manque d'utilisation.[...] Mais cette conscience leur faisant défaut, la plupart des gens réagissent à la danse contemporaine comme à une langue quasi

étrangère et leurs craintes de l'insolite y sont plus fortes que celle de l'innovation dans les autres arts. (Crémézi, 1997, 15)

Les propos de Louis Horst rappellent que la nudité, l'animalité, qui renvoient à une recherche des origines à travers le concept de matière, du corps primitif ou du corps cosmique, ont leur place dans la scène chorégraphique étatsunienne et posent à l'esthétique moderne de nouvelles problématiques. Isadora Duncan valorise la nudité du corps dansant :

Montrer son corps relève de l'art ; le dissimuler est vulgaire. Quand je danse, mon but est d'inspirer le respect, et non de suggérer quoi que ce soit de vulgaire. [...] La nudité est vérité, beauté, art. Elle ne peut donc jamais être vulgaire, ni immorale. » (Duncan, 2002, 44)

Le corps devient noble, spirituel et pur, il est au service de son art. Cette pureté trouve une expression dans la fluidité des mouvements. L'artiste juge les figures de la danse académique trop artificielles et donc contre nature. Contrairement au classique qui produit des mouvements interrompus, « des mouvements cassés et arrêtés aux extrémités. » (Duncan, 2003, 54), Duncan privilégie des mouvements évoquant le vent ou les vagues : il n'y a pas d'arrêts comme en classique, les mouvements s'enchaînent en un flux continu. Elle explique que

Parmi les milliers de figures représentées sur les vases grecs et les bas-reliefs, il n'y en a pas une seule dont le mouvement ne présuppose un autre mouvement. Et ceci parce que les Grecs savaient mieux que quiconque étudier les lois de la nature au sein desquelles il n'existe ni arrêt ni fin, au sein de laquelle tout est expression de l'infinie et constante évolution. » (Duncan, 2003, 56)

Elle s'emploie à se distinguer des modèles de corps imposés par la société et par le monde de la danse et loue la beauté du corps naturel. Elle se passionne pour la vie antique caractérisée par une communion entre l'homme et la nature, s'intéresse aux utopies qui ont modelé la danse. Duncan développe une dimension du corps charnel et spirituellement habité par l'art grec et crée une danse libérée des contraintes. Pour l'historien Lewis Mumford, cité par Ann Daly « Ce qui importait dans les danses helléniques d'Isadora, ce n'était pas les thèmes grecs ou les costumes vaporeux, mais la vitalité désinhibée. » (Daly, 2002, 9) Dans ses soli *La Bacchanale* (1904) et *La Danse des furies* (1910), elle devient le symbole d'une liberté nouvelle, d'une danse régénérée

grâce à la présentation d'un corps sans affèteries. Elle renonce à l'illusion théâtrale, aux artifices des décors, elle traverse la scène dénudée, pieds nus, sans toutefois vouloir réformer la danse académique. Elle lui tourne le dos en renonçant à tout héritage, en rompant avec le passé. Dans ses *Mémoires*, Fokine reconnaît l'influence de la danseuse : « Elle apportait la preuve que tous les mouvements primitifs, ordinaires, naturels, un simple pas, une course, un tour sur les deux pieds, un petit saut sur un pied, étaient préférables à tous les enrichissements de la technique du ballet. » (Fokine, 1961, 256) Avec elle, le corps dansant se fait l'écho des élans vitaux célébrés dans les cultes dionysiaques de la Grèce antique. Influencée par les écrits de Nietzsche, qui imprègnent l'imaginaire des artistes américains, Duncan reprend la vision d'une Grèce originelle et dionysiaque. Friedrich Nietzsche considère la danse comme une métaphore de la pensée. Dans ses deux ouvrages, *La Naissance de la tragédie* et *Ainsi parlait Zarathoustra*, il désigne l'esprit de pesanteur comme l'ennemi de la danse et souligne la comparaison entre la danse et l'oiseau. Il poursuit la comparaison avec la fontaine d'où l'eau jaillit. Ses propos rejettent le corps obéissant se soumettant à la chorégraphie. Pour lui, la dimension dionysiaque de la danse manifeste le déchaînement des passions refoulées. La dimension apollinienne apprend au danseur à contrôler son corps et lui impose une rigueur nécessaire pour éviter que les affects et les émotions ne le détruisent. La danse se construit autour de cette bipolarité apollinienne et dionysiaque. La danse de Duncan se rattache à Dionysos, à la joie du mouvement, à la transe, à l'égarement, à l'extase, au plaisir érotique. Ces états de conscience modifiée dans lesquels le corps prend la parole restent souvent obscurs et mystérieux.

Dans le contexte des mouvements naturistes qui se développent en Allemagne dans les années 1910, la nudité marque un effacement de tout signe de marque culturelle. Elle exprime un retour du corps à l'état de nature, une libération associée à une forme d'innocence. Des mouvements de retour à la nature voient le jour en Allemagne et en Autriche, des années 1910 aux années 1930. La nudité trouve un environnement privilégié dans la vie en plein air. Les peintres comme Emil Nolde, du groupe Die Brücke², puisent leur inspiration dans leur expérience naturiste. L'historien Colin Rhodes explique que pour ces artistes, « se déshabiller, symbolisait retirer leurs masques sociaux complexes imposés par la culture urbaine moderne. » (Rhodes, 1997,

38). Ils s'inspirent de l'art dit « primitif » pour s'abandonner aux forces instinctuelles. Nolde demande à Mary Wigman de séjourner à Monte Verità en Suisse où Rudolf Laban conduit des expériences sur le mouvement dans sa ferme de danse d'où naissent quelques pensées novatrices sur l'art chorégraphique qui influencent les artistes étatsuniens. Cette idée d'une remémoration d'un potentiel archaïque enfoui, intuitif joue un rôle primordial chez les artistes nord-américains de la première décennie du XX^e siècle. Le primitif noue un rapport étroit avec la nature, son corps et sa sexualité sont libres, il n'a pas perdu l'accès au sacré. Le corps dansant se situe à la frontière entre le naturel et le culturel. Lorsque les artistes prônent un retour à la nature, ils souhaitent soustraire le corps des contraintes de la société civilisée. Reproduire les modes d'expression gestuelle des sociétés primitives permet de remonter aux origines du langage gestuel préservé par certaines cultures, comme celle des Amérindiens.

Pour retrouver les gestes anciens ou primitifs, le rythme joue un rôle essentiel. Les danseurs parlent de mémoire corporelle inconsciente que l'on peut réveiller. Cette volonté de puiser les mouvements dans une mémoire inconsciente et de trouver leurs sources dans les dimensions archaïques et universelles de l'existence humaine est reprise dans les différentes conceptions de la danse moderne, dans la danse expressionniste allemande des années 1920 et dans la danse moderne étatsunienne des années 1930. Les artistes allemands mènent des recherches sur les états de transe générés par le mouvement. Laban cherche une voie vers la mémoire involontaire en observant les Indiens d'Amérique qui utilisent les mouvements de la nature pour retrouver les gestes fondamentaux. Il théorise l'état d'extase permettant de redécouvrir les sources du geste dansé. Wigman recherche l'ivresse rythmique la plongeant dans un état second. Laban et Wigman pratiquent l'improvisation pour reproduire des danses ressemblant à de quasi-transes et s'inspirent des derviches tourneurs. Cette autre façon de danser provient de l'inconscient. Aux États-Unis, Ted Shawn, Martha Graham, Lester Horton puisent leur inspiration dans les sources primitives des Indiens du Nouveau-Mexique. Doris Humphrey explore les danses cérémonielles de la secte protestante des Shakers ; Katherine Dunham s'inspire des danses caribéennes. La question du rythme en relation avec les danses rituelles est au cœur du primitivisme de ces danseurs. Martha Graham, sous l'influence des écrits de Jung sur l'inconscient collectif nord-américain, pense qu'il arrive « un moment où le

corps, à travers la danse devient autre chose et accueille tout un monde de cultures passées. Alors les gestes [...] sont ancestraux. » (Graham, 1991, 13) Dans les années 1930, Katherine Dunham se sert de ses expériences des danses de transe vaudou. Pour elle, le rythme constitue un moyen d'accès privilégié à la mémoire des racines africaines. Les danseurs noirs américains reproduisent la gestuelle des rituels africains pour redéfinir les racines culturelles de leurs danses. Les corps ne sont pas exhibés pour séduire. L'érotisme sous-jacent à toute nudité dévoilée rend active leur dimension ancestrale et originelle. Le travail de ces artistes se concrétise par un engouement pour l'art primitif et par une exaltation de la nature. Il s'agit d'une prise de conscience du corps et d'une motivation émotionnelle profonde du mouvement, guidées par la volonté d'expression. Exprimer signifie se libérer, mettre ses sentiments à nu. L'intensité de l'expression semble viser à éveiller la mémoire du corps en quête de ses origines. Le corps est donc prioritairement matière avant d'être instrument de la composition. Il est un dispositif pulsionnel, doté de la faculté de penser, de mémoire et d'imagination. En cela, son potentiel d'expressivité est énorme. Le corps dansant, matière et matériau, mais aussi mouvements, dynamisme, énergies est expression, origine du sens de l'instant. Il dessine et rythme l'espace de la scène et de la chorégraphie.

Expression érotique à travers le mouvement

La danse est au corps ce que chaque art est à la matière qu'il travaille, elle est une exploration sans fin du corporel. Ruth Saint Denis exploite la nudité dans sa chorégraphie *Radha*, à la fois expression exotique et conte moral. Le corps est dévoilé : la danseuse évolue pieds nus et laisse apercevoir son ventre. Le corps suggère l'érotisme pendant que la danse transmet un message spirituel. Philip Hale du *Sunday Herald* fait la constatation suivante :

Cela peut sembler paradoxal chez certains : bien qu'il s'agisse d'un corps de femme, divinement bien proportionné, il ne renvoie pas au sexe. Cette femme pourrait danser complètement nue tout en restant l'incarnation de la pureté inconsciente. Et cependant, sa beauté n'est pas une beauté sans sexe. » (Saint Denis, 1939, 136)

Ted Shawn est surpris par l'effet produit sur le public à cause des préjugés de l'époque :

Lorsque Ruth Saint Denis a proposé *Radha* au monde, la danse orientale était alors associée dans tous les esprits à l'œuvre *Les Rues du Caire* et à la danse du ventre. Il était donc inconcevable de ne pas être offensé en regardant une danse orientale interprétée par une danseuse vêtue seulement de chaînes constituées de plaques de métal et de considérer cette danse comme le véhicule d'un message puissant et spirituel. » (Shawn, 1919, V)

La respectabilité de sa danse provient de la définition qu'elle donne de son travail : « une nouvelle forme d'expression religieuse » (Saint Denis, 1939, 140). Ted Shawn l'appelle sa « danseuse divine » (Terry, 1976, 43).

Pour les chorégraphes modernes persuadés que le costume sert à produire du sens, l'érotisme ne se trouve pas dans un corps dénudé mais transparaît dans le mouvement comme chez Martha Graham. Dans *Errand into the Maze* (1947), Isamu Noguchi conçoit un décor évoquant l'os pelvien d'une femme. « Quel meilleur symbole de la sexualité ou de la peur qu'elle inspire ? » (Graham, 1992, 195) *Night Journey* (1947) est une danse entre Jocaste et Œdipe. Elle est d'un érotisme extrême :

Jocaste s'agenouille sur le sol au pied du lit puis se redresse avec une jambe serrée contre son sein, contre sa tête, le pied bien au-dessus de la tête, le corps ouvert en une profonde contraction. J'appelle ceci le cri vaginal, c'est le cri qui vient du vagin. » (Graham, 1992, 179)

L'artiste donne des détails intimes qu'elle ne révèle jamais en paroles, elle n'en parle pas, elle le suggère par les mouvements. Elle croise les jambes, les ouvre et ainsi de suite. « Elle l'invite dans l'intimité de son corps. » (Graham, 1992, 180) « Les danseuses ne sont pas toutes capables de le maîtriser. Ce n'est pas un simple mouvement, c'est le geste par lequel elle invite Œdipe à pénétrer entre ses jambes. » (180) L'artiste fait preuve d'un érotisme ouvertement affiché. Elle défie les *Blue laws* de l'époque et ne se considère pas comme féministe :

Toute ma vie j'ai été entourée d'hommes, et ce mouvement ne me concernait pas réellement. Je ne me suis jamais sentie inférieure. Et quand tout cela a commencé, il y a une vingtaine d'années environ, j'ai été déroutée. Je ne m'y suis pas associée, et j'ai toujours obtenu des hommes ce que je voulais sans rien leur demander. (Graham, 1992, 28)

Elle participe à un travail où le corps fait l'objet de maintes explorations à travers l'érotisme et l'expressivité des mouvements. Nudité et érotisme ne sont pas liés : la danse de Martha Graham est érotique mais les danseurs ne sont jamais nus sur scène. Les costumes dissimulent les corps, les mouvements mettent à nu des émotions. L'artiste joue avec la pudeur discrète et l'exhibition d'un érotisme suggéré, elle cache ce qui est visible et exhibe les sentiments intérieurs enfouis.

Des corps mis à nu

Des aspirations postmodernistes étatsuniennes des années 1970 aux expressions chorégraphiques issues de la rue dans les années 1990, du corps idéal de la danse classique au corps effréné de la danse hip-hop, de l'expressionnisme et du *butô* au corps occidental cherchant dans l'abstraction une ouverture de l'imaginaire, les corps dansants interrogent la modernité, les fondements esthétiques et spirituels des corps occidentaux, de ses modèles dominants prétendument libérés du poids de la tradition et de la religion. Dans *Pictures*, Merce Cunningham met à nu son corps déformé, l'expose aux yeux de tous, présente un corps prosaïque claudicant susceptible de déranger le regard. Le chorégraphe apparaît, portant une jeune danseuse dans un contre-jour mettant les corps en perspective. Le corps vieilli n'est cependant pas perçu comme une provocation : Cunningham propose une leçon de sagesse pour mettre en valeur la notion de liberté créatrice acquise à force d'explorer un champ artistique renouvelé perpétuellement. Il préfère l'aventure chorégraphique à la rigidité des codes et ouvre le champ des possibles en menant toutes sortes d'expériences sur le corps. Les corps n'offrent pas de nudité à l'esthétique stéréotypée, ils peuvent relever les atteintes de l'âge, les marques du travail physique. Les chorégraphes peuvent mettre le corps à nu sans le dévoiler. On constate chez Cunningham, par exemple, l'apparition d'un nouvel ordre du corps, corps très contrôlé au contenu libidinal masqué par la rigueur et la maîtrise du mouvement, débarrassé du pathos de la danse moderne. Le corps dansant chez cet artiste est un corps en action, libre de toute intimité, « non pas l'expression de soi-même, mais transformation de soi-même, » (Richard, 1989, 20) dit John Cage, cité par Francis Richard. Le corps prend congé de l'homme ou de la femme pour mener une aventure singulière. Les contraintes de l'identité sont levées. Il s'agit, selon le chorégraphe, d'imiter les processus employés par la nature « d'imiter la façon

dont la nature crée un espace et met plein de choses dedans, des lourdes, des légères, des petites et des grosses, sans relation les unes avec les autres, et chacune cependant ayant une influence sur les autres. » (Vaughan, 1989, 56) Il abandonne la notion d'idéal classique tout en mettant en scène des corps aux mouvements précis et structurés, de véritables androïdes asexués. Chez Cunningham, le corps dansant effectue des phrases de mouvements millimétrées sans émotions car, selon lui, le mouvement est expressif au-delà de toute intention. Le sens n'apparaît pas de façon transparente, mais le mouvement dansé stimule l'imaginaire, renvoie le spectateur à sa condition corporelle et ne le laisse jamais indifférent.

Alwin Nikolais met en scène des êtres hybrides avec des corps décorporalisés. Il crée un monde d'images surréalistes en utilisant des jeux d'ombres et de lumières et confond illusion d'optique et réalité scénique. Le spectateur, invité dans ce monde irréel, est conduit aux confins de la vraisemblance avec des danseurs métamorphosés, imprévisibles et sujets à transformations. L'artiste casse le processus identitaire par le travestissement et la défiguration pour métamorphoser les corps en véritables marionnettes dont chaque geste devient une trouvaille humoristique et ironique. Il déterritorialise le corps des danseurs ressemblant à des faisceaux fluorescents. Marcia Siegel recueille ses propos lors d'un entretien :

Ma conception d'un théâtre total débuta de façon consciente vers 1950. [...] J'utilisais des masques et des accessoires, les masques pour transformer le danseur en quelque chose d'autre ; et les accessoires pour élargir sa dimension physique dans l'espace. Ces derniers n'étaient pas des instruments utilitaires, comme des pelles ou des épées, mais plutôt de la chair et des os supplémentaires. Je commençais à entrevoir les potentialités de cette créature nouvelle, et établir ma philosophie de l'homme comme compagnon voyageur dans le mécanisme universel, plutôt que comme le dieu source de toute chose. Cette idée était à la fois humiliante et valorisante : l'homme perdait sa domination, mais devenait parent de l'univers³.

Les danseurs entre deux métamorphoses se livrent à des actions de danse pure où éclate la maîtrise technique. Les contraintes de genre disparaissent, seul demeure un corps en mouvement, une sculpture vivante évoluant dans l'espace, une interaction des corps avec les autres corps. Les corps n'ont pas de compte à rendre au sens.

Nikolais élabore une comédie humaine où il esquisse une parabole de son époque perturbée. Il incarne l'alliance du difforme quasi-animal avec la sublimité du geste parfait. Se côtoie, chez Cunningham et Nikolais, une récurrence de corps qui transcende toutes les formes, toutes les esthétiques : de véritables arcanes contemporains.

Le corps dans sa matérialité

Dans les années 1960/1970, la danse postmoderne étatsunienne s'inscrit dans des *happenings*, des performances ; elle voit l'apparition d'un « *body art*⁴ », un art corporel, et d'un « art charnel », affirmant le primat du corps. Les revendications des années 1970 proclament la suprématie de l'individu dansant, quel que soit son sexe, insistent sur la présence asexuée du corps dansant pour, curieusement, proclamer son identité. Les canons de beauté, de silhouette sont abandonnés au profit du corps réel. Au détriment du tutu et des pointes, les tenues quotidiennes côtoient les corps nus, les pieds nus. Les chorégraphes postmodernes usent et abusent de la nudité du corps dansant. Montrer un corps nu participe du désir de montrer un mouvement à nu. La nudité permet de lire des informations physiques comme les appuis dans le sol, l'expression du visage, du regard, la façon de se placer. La nudité donne à voir uniquement un corps en mouvements, sans que l'attention soit détournée par le costume ou les accessoires. Sa signification se situe dans le fait de se mouvoir ; elle déploie les possibles corporels ; elle invente des corps inédits, surprenants. Selon Boris Charmatz, « La nudité crée des obstacles au regard, elle saute aux yeux et, si on ne voit qu'elle, on ne voit rien. Elle impose au spectateur comme à l'interprète de faire avec et contre elle. » (Charmatz, Launay, 2002, 106) Elle restitue le corps au pulsionnel que les codes sociaux visent à dissimuler. Quels corps viennent à l'existence lorsque le contexte social semble gommé et que le danseur poursuit ses explorations, réinvente de nouveaux corps, des relations inédites à l'espace et à l'autre ? Le corps postmoderne manifeste une gestuelle éloignée des codes académiques traditionnels, prête à mettre en œuvre un corps libéré de la symbolique corporelle. Le corps postmoderne revendique une liberté jusque dans la provocation du nu. Il perturbe, inquiète ; il se charge d'une dimension politique et critique. Si les vêtements peuvent dissimuler la féminité ou la masculinité, le nu ne peut plus prendre congé de la femme ou de

l'homme. Toutefois, le corps dansant dénudé semble disparaître pour mener une aventure personnelle singulière d'un corps en mouvement : une sculpture vivante déambulant dans l'espace. Le corps nu n'est plus assujéti à un statut social, à une appartenance à un groupe. Il se construit dans l'éphémère du geste pour produire des signes. En se dénudant, en se libérant du mouvement chorégraphié, le corps revendique une grande liberté et semble servir les propos des chorégraphes post-féministes tels que les adeptes de la non-danse ou de la danse conceptuelle.

Les danseurs, privés de costumes de scène, mais tout de même vêtus de survêtements amples et informes, de T-shirts unisexe, effectuent des mouvements simples non codifiés et deviennent des êtres asexués ou androgynes : le danseur délaisse les codes sociaux. Le refus du spectacle traditionnel avec ses décors, ses costumes, cède la place au corps du danseur dans son état naturel, servant à problématiser un art engagé, exposant des revendications individuelles et/ou collectives. La danse postmoderne étatsunienne participe au questionnement sur le statut du corps et, au-delà, sur le statut du sujet dans un monde où il se sent menacé de toutes parts. On observe un retour du corps et de son pouvoir expressif. Les artistes semblent le redécouvrir, il s'agit du corps pensant, jouissant, actant, existant.

Si le ballet classique a idéalisé une créature évanescence, les postmodernes proclament le primat de l'individu dansant. Les canons de beauté, de taille et de corpulence disparaissent au profit du corps réel. Le corps dansant se redécouvre dans sa banalité, le sein est libre, le poil n'est plus obscène. Ces corps affirment leur appartenance au monde séculier et non au monde quasi-divin de la sylphide affirmant le refus du temps qui passe, mettant en avant un corps idéalisé où disparaissent les différences. Ces danseurs aux morphologies singulières, et dépareillées évoquent les différences entre les hommes, l'universel dans le particulier. En 1957, Anna Halprin et sa troupe dansent des improvisations, complètement nus. L'artiste chorégraphie *Parades and Changes* (1965), présentée à Stockholm, dans laquelle la nudité est totale. Elle introduit le quotidien, scrute les désirs inconscients, les pulsions sexuelles, le rapport à l'environnement, présente un corps engagé. Lorsque la pièce est présentée à New York en 1967, l'artiste fait l'objet d'une censure. L'enjeu de cette œuvre est clair : retrouver l'espace de vide d'où le corps se régénère et peut renaître. Yvonne Rainer qui participe aux ateliers de composition chorégraphique de l'artiste, pense que celle-

ci réfute toute idée de narcissisme et d'exhibitionnisme sexuel du mouvement dansé. Le corps est considéré dans sa masse, son poids, sa physicalité. Dans *Rose Fractions* (1969), Yvonne Rainer met en scène des corps nus accompagnés de récits et de films à caractère pornographique et invite le spectateur à s'intéresser au mouvement sans aucune connotation sexuelle. Mais, à l'instar d'Anna Halprin, la nudité n'est pas une fin en soi, elle peut être un enjeu politique. En 1970, lorsqu'elle participe au *Judson Flag Show* pour protester contre l'intervention étatsunienne au Vietnam, Rainer donne *Trio A. Nus*, les danseurs portent, noué à leur cou le « *stars and stripes* », le drapeau nord-américain. Grande révolutionnaire, elle dit non à la tradition et non au spectacle, non aux interdits, non à la technique.

Les chorégraphes utilisent aussi la disparité des corps, des petits, des grands, des gros, des maigres pour déjouer l'harmonie, pour susciter des tensions dramatiques entre vulnérabilité et force, pour créer des effets comiques. Les corps trompent la beauté plastique pour faire apparaître le corps du travail, la fatigue, la douleur. Simone Forti, emploie des danseurs non stéréotypés, de taille non-accordée, provoquant des effets cocasses. La familiarité des postures, des déplacements font l'objet d'une exploration. Les stations à genoux, couchées, les façons de se déplacer par des marches, des courses, des rampements, des portés surprenants, des contacts, font partie des codes utilisés par les postmodernes. Le *crawling* (rampement) de Forti, les positions quadrupédiques, les accumulations de mouvements en position allongée de Trisha Brown font partie de ce qui semble incongru par rapport à la tradition. Il s'agit d'un jeu sur les possibilités de métamorphose du corps dansant provocateur, outrancier, une façon d'en explorer les limites. Une manière de présenter un corps dansant sans intention de représenter quoi que ce soit. On marche, on s'assied, on s'allonge sur la scène, on se relève, on manipule des objets, on mange, on parle. Les danseurs reproduisent des gestes anodins ou privés traités comme matériau dansant pendant que la temporalité échappe à la réalité. La gestualité semble dévoiler l'humain sous le danseur mais celui-ci est anonyme, il peut être homme ou femme, jeune ou vieux. Les actions délibérément exécutées de façon naturelle semblent à la bordure du réel et du fictif. Pour Kandinsky, cité par Daniel Dobbels,

Plus le mouvement est non motivé, plus l'effet qu'il produit est pur, profond, intérieur. N'importe quel travail simple, exécuté en commun

prend, si l'on n'en connaît pas la raison, une importance singulière et mystérieuse, dramatique, saisissante. Involontairement, on s'arrête, frappé comme une vision, la vision d'existences appartenant à un autre plan. (Dobbels, 1988, 113)

La gestualité s'effectue dans l'ici et le maintenant, elle porte en elle la familiarité du quotidien sans le désigner. Cette gestualité contient des possibilités symboliques ou même dramatiques non clairement explicites car les chorégraphes se désintéressent du processus de signification. Ils se focalisent sur le corps et le mouvement, sur le processus plutôt que sur le produit fini. Le corps semble mu par une pulsion auto-réflexive, attaché à produire des sensations et à en jouir. Le travail de Lucinda Childs est exemplaire : elle dépasse les effets réalistes par le jeu des répétitions, de l'accélération et de l'intensification énergétique. L'orientation minimaliste, abstraite et répétitive telles qu'on la rencontre auprès d'elle dans sa chorégraphie *Dance* (1979) n'est pas un éloignement vis-à-vis des formes affectives, mais au contraire une voie approfondie vers des sentiments refoulés. Le corps semble désincarné, intemporel, éloigné du subjectif. Elle crée une danse pure, presque mathématique, destinée à être contemplée. Son travail devient un questionnement : quels corps viennent à l'existence lorsque le texte social est dissimulé et que le danseur pousse son exploration en surmontant ses interrogations ? La chorégraphe isole les éléments, les expose dans leur nudité abstraite, les interroge. On dévoile la danse en montrant le processus qui la fait vivre. Le corps n'est plus assujéti à un statut social, il se construit dans l'éphémère du geste à travers un jeu de signes.

Les chorégraphes, en dénudant les corps, la chorégraphie, la scène, libèrent l'acte de création, décomposent les phrases de mouvements pour dévoiler les arcanes du mouvement. Déconstruire la danse pour mieux la reconstruire. Les montages insolites, les constructions aléatoires expriment une énergie de désirs non codés. La danse postmoderne s'avance vers ces lieux où l'on défait les acquis au profit de la création et de la créativité sans fin. Le spectateur reçoit le non-sens comme un effet esthétique, qui l'oblige à réorganiser le lien entre la fonction réelle et la fonction symbolique, questionnant l'avènement du sens. Cela le libère du poids de la tradition pour l'entraîner dans un tourbillon révolutionnaire, qu'il ne maîtrise pas forcément. Ce mode de travail sur le corps est le reflet d'une société profondément déstructurée.

Le corps, miroir du monde

Le corps dansant mis en scène est un miroir : il interroge le monde en le reflétant ; il met l'accent sur la solitude de l'homme dans le monde, sur le règne de l'individualisme. Les chorégraphes étatsuniens se chargent de présenter de nouveaux traumatismes avec des images du corps souffrant : le corps de la Shoa, de la bombe atomique, de la guerre. Martha Graham crée *Lamentation* (1930), un solo pour lequel elle est vêtue d'un tube de tissu pour suggérer la tragédie qui hante le corps « Cette capacité que nous avons de nous dilater à l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur. » (Graham, 1992, 98) Le corps devient un filtre de l'être avec ses pulsions, ses désirs.

La danse étatsunienne à partir des années 1970 n'est plus la présentation fictive d'un monde en ordre, mais l'exploration d'un monde déchiré. Le réel met la danse en mouvement. Carolyn Carlson, dans *Letters from Nikolais* (1986), rappelle l'influence expressionniste de son maître ; elle évoque un corps modifiant l'espace par sa seule présence, un corps qui se rappelle à nous comme le témoin des souffrances du monde, acteur de résistance et de pensée. D'autres s'attachent à présenter les corps de la liberté sexuelle, les corps du sida. Dans *D-Man in the Water* (1989) Bill T. Jones rend hommage à un danseur mort de cette maladie. Pour *Still/Here* (1994), il déclare « J'ai toujours su me rebeller, j'ai dû apprendre à transgresser. » (Jones, 1997, 275) Il présente, dans cette chorégraphie, des images en fond de scène apportant des visions de ce qui n'est pas montrable :

Comme beaucoup de chorégraphes de notre génération, Arnie et moi pensions que vidéo et danse avaient tendance à s'effacer mutuellement, que la force de la vidéo pouvait déchirer l'étoffe délicate d'un spectacle représenté devant un public. [...] Je me suis décidé à utiliser la froide immortalité de la vidéo dans cette œuvre. (Jones, 1997, 275)

Dans *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* (1992), sa mère prie en direct sur scène et il s'interroge sur la thématique du religieux :

Qu'est-ce que la foi ? Le christianisme est-il une religion d'esclaves ? Qu'est-ce que le mal ? Est-ce que Dieu nous punit ? Est-ce que l'enfer existe ? Est-ce que l'homosexualité est un péché ? Est-ce que le sida est un châtement de Dieu ? Au-delà des icônes, la danse prend en charge la

douleur des autres et sa propre douleur, ce n'est pas pour se sacrifier sur l'autel avec quelques grenouilles de bénitier. C'est plutôt pour chorégrapheur un duo entre profane et sacré. Et c'est sans doute en cela qu'elle est le plus politiquement incorrecte, que les chorégraphes soient croyants ou non. [...] Les chorégraphes touchent au sexe, copieusement. Peu importe leurs pratiques sexuelles, peu importe qu'ils soient hommes ou femmes, ils rappellent régulièrement que la danse a le sexe des anges. Ils confondent Mater Dolorosa et Dolorès. (Jones, 1997, 241)

Pour cette œuvre, Bill T. Jones convoque des danseurs nus pour le final, quel que soit l'âge, l'origine, le physique, afin de montrer l'égalité absolue de tous face à la mort, quand on n'appartient plus à une minorité mais que l'on fait partie de la même humanité. Certaines chorégraphies des années 1980/1990 sont en prise avec le désir, l'énergie et la violence du désir. Corps et désir sont liés comme le pense Daniel Sibony, « La danse est le désir de symboliser avec le corps en donnant corps à ce désir. » (Sibony, 1995, 227) Bill T. Jones écrivait dans son ouvrage *Je Suis une histoire*,

Osons l'amour ! Osons créer ! Osons désirer ! Osons nous montrer vulnérables, osons nous montrer dans notre nudité ! Osons croire à un idéal ! [...] Ce monde m'effraie au point qu'il m'arrive parfois de songer au suicide. Le réchauffement climatique me terrifie. La guerre atomique m'épouvante. J'ai peur de perdre mes privilèges, de vivre sans électricité, de manquer de nourriture. Alors, je m'offre le luxe d'oser croire en l'avenir. (Jones, 2013, 26)

La scène est scène de vulnérabilité d'où surgit ce qui menace le corps. Pour mettre en scène la souffrance du monde, un monde en souffrance, en attente de jours meilleurs, les chorégraphes n'hésitent pas à transgresser les limites physiques du corps. De nombreux performeurs, souvent issus des arts plastiques, mettent leur corps à rude épreuve, à l'épreuve de la douleur physique et morale, presque jusqu'à la mutilation. Comment dire ce qui abîme ? Comment l'écrire avec le corps ? L'idée d'une transcendance possible de notre condition humaine est convoquée dans les danses extrêmes. Surgit sur scène ce qui menace le corps. William Forsythe, n'hésite pas à demander toujours plus à ses danseurs : les corps travaillent dans la douleur physique et à la limite de l'irréalisable. La rapidité, les déséquilibres, les prouesses techniques s'enchaînent à un rythme effréné. Le chorégraphe repousse le faisable toujours plus

loin comme pour tester les possibilités du corps. Pour *Steptext* (1985), il s'agit d'une planche d'anatomie, d'une dissection du corps classique, muscles, peau, nerfs, ossature, qui met les balletomanes en état de transe, leur proposant une vision des arcanes du mouvement, soumettant les danseurs à des équations meurtrières qui les poussent dans la rapidité d'exécution aux limites de la chute. Le corps des danseurs accepte toutes les distorsions, toutes les cassures, soutient des rythmes jusque-là réservés aux robots de la science-fiction. Lionel Delanoë, alors danseur à l'Opéra de Paris, raconte :

Son but était de nous mettre en insécurité, de nous empêcher de nous installer. Tout était plus rapide que d'habitude avec des points d'appui au sol différents. C'était excitant. Mais à la première, lorsque les rampes se sont allumées, on a eu l'impression de danser sur un radeau flottant. (Delanoë, 1989)

Musiques tonitruantes, lumières agressives, corps disloqués, la danse est une apocalypse. Ce déluge de figures, dans lesquelles les jambes montent toujours plus haut, les bras sculptent les limites de la scène, les hanches, le bassin marquent des positions arrêtées dans le danger pour renvoyer à notre société faite de conflits et de tensions, donne le vertige. La danse est une forme de résistance à la fois critique et ironique de notre société. Elle interroge également la condition corporelle de l'homme. Dans *Enemy in the Figure* (1989), Forsythe surprend le regard du spectateur avec les distorsions techniques que subit le mouvement du danseur, dédoublé par la projection de son ombre sur le fond de scène. Le chorégraphe ébranle le théâtre à l'italienne à coups de projecteurs que les danseurs déplacent avec eux et de pans de décor venant brutalement briser la visibilité frontale. Ce qui intéresse l'artiste,

c'est ce qui reste du mouvement, pas le mouvement pour lui-même, pas le mouvement pour le mouvement mais ce qu'il signifie, le sens qu'il révèle avec les à-côtés, les débris, les résidus, les différentes couches.⁵

L'image attendue du corps dansant reste majoritairement celle d'un corps qui se surpasse, celle d'un corps qui s'élève. L'artiste explique « Je vis à l'ère de la bombe atomique, de la pollution, du sida, à l'époque du stress, de la violence et des ordinateurs... Je suis un chorégraphe d'aujourd'hui. Je travaille avec le vocabulaire classique parce que c'est le mien et je me suis aperçu qu'en le déstructurant on en tirait des possibilités inouïes jusqu'ici occultées par le ballet. Je considère mon travail

comme une activité de repositionnement.⁶ » Forsythe pousse la danse vers des lignes qui s'étirent jusqu'au point de rupture avec des accélérations vertigineuses pour engendrer une danse pure aux rythmes cardiotoniques. Les positions désaxées, caractéristiques de Balanchine, sont plus accentuées encore, jusqu'au risque maximum, et se mêlent à l'occupation démocratique de la scène, sans point central, selon l'esthétique cunninghamienne, avec des effets explosifs. La musique tonitruante de Willems contribue à dessiner un univers révélateur de l'habitat métropolitain, dans lequel le langage du ballet classique s'exprime avec la sensibilité d'aujourd'hui. La danse invente pour chaque interprète une forme de transcendance personnelle. Le corps dansant s'émancipe des codes et des techniques préexistantes, défie les préjugés et la morale, s'exhibe sans pudeur, se déchaîne au-delà de la raison, s'oppose au politiquement correct. Ainsi, Stephen Petronio, dans *MiddleSexGorge* (1990) affiche des différences culturelles et sexuelles avec aplomb. Il s'agit de faire vivre un corps exhibé. La pièce dérange en mettant en scène la brutalité sexuelle. Il fait fi des préjugés. Il se rase le crâne, et la mode se propage. Provocatrice et sensuelle, sa danse, mélange de classique et de vocabulaire désarticulé, a intégré de Brown, la fluidité des corps, les mouvements qui semblent ne jamais s'arrêter et explosent en une énergie furieuse : « Le mouvement doit être une provocation intellectuelle, sexuelle et sensuelle. Il faut qu'il y ait une dimension de plaisir » (Lebard, 2002, 64), explique l'artiste, cité par Stéphane Lebard. Il aime provoquer car la provocation stimule.

Conclusion

Les chorégraphes étatsuniens du XX^e siècle adoptent un langage émancipé en cassant les codes traditionnels, en démocratisant les corps, qu'ils libèrent de tout carcan sans les exhiber. Le début du XX^e siècle affirme une conception naturaliste du corps dansant avec Isadora Duncan qui se voulait femme moderne et libérée. Martha Graham n'accepte pas qu'on la qualifie de féministe car elle s'est toujours considérée comme l'égale des hommes jusqu'à la fin de sa carrière. Elle choisit le mouvement de contraction du bassin pour mettre l'accent sur l'aspect sexuel du mouvement. Merce Cunningham et Alwin Nikolais, dès les années 1950, revendiquent la liberté chorégraphique en déshumanisant les corps (corps parfait, corps métamorphosé). Les années 1960-1970 voient l'apparition d'un art corporel et d'un « art charnel », affirmant

le primat du corps. Les chorégraphes mettent en mouvement le réel. Les revendications des années 1970 insistent sur l'importance de l'individu dansant, quel que soit son sexe ; les canons de beauté, de silhouette sont abandonnés au profit du corps réel. Le courant postmoderne bouleverse le corps stéréotypé en valorisant le corps multidirectionnel, en désordonnant les parties du corps, comme chez Cunningham, en légitimant des corps amateurs comme chez Simone Forti, en utilisant toute forme de motricité sans hiérarchisation dans une espèce d'exploration curieuse. Les travaux de ces artistes restituent le corps aux ambivalences, aux douleurs, au pulsionnel que les codes sociaux visent à conjurer. La danse étatsunienne du XX^e siècle est une présentation des possibles corporels et de la relation entre l'homme et le monde. Danser, c'est se livrer aux arcanes du corps, c'est se laisser porter par le mouvement, le temps, l'espace. Les chorégraphes étatsuniens revendiquent une danse démocratique, disent leur indignation en proclamant l'égalité des sexes qui se manifeste avec des corps parfois libérés, parfois asexués, souvent militants, dénonçant la société contemporaine. La danse moderne et la danse postmoderne, à la différence du classique, ne sont pas la présentation fictive d'un monde ordonné, mais l'exploration d'un monde en souffrance avec des corps dévoilés qui disent la douleur et le mal.

Les chorégraphes étatsuniens du XX^e siècle osent. Ils osent dénuder les corps, dénuder la scène, se priver des acquis. La danse est un inlassable atelier d'expérimentations critiques ; elle devient le lieu de réflexion de ceux qui n'acceptent pas les exigences de l'intransigeance économique et de la toute-puissance technologique qui rend le monde de plus en plus inhumain. Les chorégraphes propulsent sur la scène leurs propres créatures faites à leur image. Ils cassent les articulations du processus identitaires, touchent au corps dissimulé ou montré, et peu importe qu'ils soient hommes ou femmes, la danse a le sexe des anges.

BIBLIOGRAPHIE

Albright, Ann. *Traces of Light and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007.

Calmette, Gaston. « Un faux pas ». In *Le Figaro*, 30 mai 1912.

Charmatz, Boris & Launay, Isabelle. *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*. Pantin-Dijon : Centre national de la danse et les Presses du réel, 2002.

Crémézi, Sylvie. *La Signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron, 1997.

Daly, Ann. *Done into Dance : Isadora Duncan in America*. Middletown : Wesleyan University Press, 2002.

Delanoë, Lionel. In Michel, Marcelle. « In the Middle Somewhat Elevated ». *Libération*, 18 décembre 1989.

Dobbels, Daniel. « Le sous-sol ». In *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*. Paris : Armand Colin, 1988.

Duncan, Isadora. *Isadora danse la révolution*. Anatolia : Éditions du Rocher, 2002.

Duncan, Isadora. *La Danse de l'avenir* (trad. Sonia Schoonejans). Bruxelles : Complexe, 2003.

Fokine, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Boston : Little Brown, 1961.

Fraisse, Geneviève. *Les Excès du genre*. Paris : Lignes, 2014.

Francis, Richard. « If Art is not Art, then what is it ? ». In *Dancers on a Plane, Cage, Cunningham, Johns*. Londres : Anthony d'Offay Gallery, 1989.

Fuller, Loïe. *Quinze ans de ma vie*. Paris : Librairie Félix Juven, 1908.

Fuller, Loïe. *Ma Vie et la danse*. Paris : Éditions l'Œil d'or, 2002.

Gottlieb, Robert. *Reading Dance*. New York : Pantheon Books, 2008.

Graham, Martha. *Blood Memory : An Autobiography*. New York : Washington Square Press, 1991.

Huesca, Roland. *Triumphes et scandales : la Belle Époque des Ballets russes*. Paris : Hermann, 2001.

Jones, Bill T. *Dernière nuit sur terre*. Arles : Actes Sud, 1997.

Jones, Bill T. *Je Suis une histoire, abécédaire spirituel* (trad. Alain Sainte-Marie). Arles : Actes Sud, 2013.

Jones, Bill T. *Last Night on Earth*. New York : Pantheon Books, 1995.

Kempf, Jean. *Une Histoire culturelle des États-Unis*. Paris : Armand Colin, 2015.

Lebard, Stéphane. *La Danse, corps manifestes*. Lyon : Artha, 2002.

Mallarmé, Stéphane. « Crayonné au théâtre ». In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1945.

Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* (trad. Geneviève Bianquis). Paris : Gallimard, 1940.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. Maurice de Gandillac). Paris : Gallimard, 1971.

Nijinska, Bronislava. *Mémoires 1891-1914* (trad. Gérard Mannoni). Paris : Ramsay, 1983.

Nijinski, Romola. *Nijinsky*. Paris : Denoël et Steele, 1934.

Rhodes, Colin. *Le Primitivisme et l'art moderne* (trad. Mona de Pracontal). Paris : Thames and Hudson, 1997.

Sibony, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Paris : Seuil, 1995

Siegel, Marcia B. « Nick, A Documentary ». In *Dance Perspectives*, n°48, 1971.

Terry, Walter. *Ted Shawn, Father of American Dance, A Biography*, New York : Dial Press, 1976.

Valéry, Paul. *Philosophie de la danse*. Paris : Éditions Allia, 2016.

Vaughan, David. *Dancers on a Plane, Cage, Cunningham, Johns*. Londres : Anthony d'Offay Gallery, 1989.

NOTES

¹ L'école pluridisciplinaire la Denishawn est dirigée par Ruth Saint Denis et Ted Shawn à Los Angeles en Californie.

² « *Die Brücke* » est constitué à Dresde en 1905, dissous à Berlin en 1913. Il signifie « le pont », le passage vers l'avenir ; il inaugure le mouvement expressionniste allemand. Ces artistes veulent exprimer leur colère existentielle contre la société. Le style des peintres expressionnistes est marqué par la virulence politique, la satire sociale.

³ « Nick, A Documentary », propos collecté par Marcia B. Siegel, *Dance Perspectives*, n° 48, 1971.

⁴ *BodyArt*, discipline venue d'Allemagne, créée par le danseur Robert Steinbacher, combine un entraînement du corps et de l'esprit combinant la force, la souplesse, la respiration. Il s'inspire de la médecine chinoise, des principes du *Ying* et du *Yang* en considérant l'humain comme une unité du corps, de l'âme et de l'esprit. C'est une discipline inspirée du yoga, du Pilates. Le *BodyArt* place le langage du corps au centre d'un travail artistique. L'artiste fait de son corps une œuvre d'art. Les concepts de performance, d'installation, de contextualisation, nourrissent ces créations qui transforment l'art dès les années 1950.

⁵ Propos recueillis par Marcelle Michel, *Libération*, 9-10 décembre 1989.

⁶ Propos recueillis par Marcelle Michel, *Libération*, 9-10 décembre 1989.