

Quelques mouvements pour une histoire culturelle de la danse



*Si la danse, en tant que champ d'études, a été rapidement intégrée dans les universités américaines, ce n'est réellement que durant les dernières décennies du 20^e siècle qu'elle est devenue un sujet d'étude international, les chercheurs francophones, notamment, rattrapant peu à peu leur retard sur leurs homologues américains. L'acte chorégraphique est aujourd'hui au cœur de nombreuses recherches interdisciplinaires, croisant principalement les regards de l'histoire, de l'esthétique et de l'anthropologie. À l'occasion de la parution d'un remarquable travail de synthèse (**Annie Suquet, L'Éveil des modernités**¹), il est peut-être utile de pointer les principaux points d'intérêts auxquels se consacrent ces travaux qui contribuent à une écriture de l'histoire culturelle de la danse.*

Trop souvent considérée comme un art mineur, voire un simple divertissement, par les sociétés occidentales, la danse s'est longtemps trouvée aux marges des études universitaires européennes et des approches anthropologiques ou sociétales. Pourtant, il est communément admis que la danse se manifeste comme un symptôme d'un système de croyances collectif. Elle peut être considérée comme un révélateur de la place que nous assignons à l'homme et à son corps dans la société ; elle se laisse lire comme un indicateur précieux de notre conception de la politique, du sacré, ou, plus largement, du vivre ensemble. Toutes les histoires et géographies de la danse montrent à quel point les idéologies ont induit un certain type de danse en relation avec une vision politique du corps. Les mises en scène du corps du danseur renseignent toujours sur les idéologies contemporaines des créations.

Ainsi, la danse médiévale s'est soumise à l'ordre liturgique, la Renaissance annexe la danse pour en faire un outil de propagande royale, le siècle des Lumières favorise le ballet romantique en modifiant la perception de la féminité, et la modernité industrielle et l'avènement du capitalisme invitent une nouvelle forme d'ivresse du mouvement et une nouvelle conception individualisée du corps en mouvement. Le corps du danseur est toujours spéculaire. Il se donne à voir comme le miroir du corps social. Il peut en être aussi parfois son

catalyseur, agissant comme un moyen soit de conformation ou de coercition, soit de libération des individus ou de la collectivité.

Ces deux dernières décennies, un très grand nombre de travaux ont permis de définir, de nuancer et de préciser les enjeux du corps dansant. La plupart de ces publications entendent approcher l'histoire des sociétés en confrontant les pratiques et les représentations en usages dans les actes chorégraphiques, qu'ils relèvent des danses de société ou des danses artistiques présentées dans une logique de spectacle. Ces travaux ont engagé une intéressante relecture des sources textuelles, iconographiques et, pour la fin du 19^e et le 20^e siècle, audiovisuelles. Les méthodologies de l'histoire culturelle ont été largement convoquées et se sont révélées des plus appréciables dans le cadre d'un renouvellement de l'analyse des œuvres chorégraphiques, des pratiques gestuelles et des représentations du corps en mouvement.

Moments charnières, créations fondatrices, artistes influents, imaginaires du mouvement, conceptions du corps en représentation, transgressions d'interdits sociétaux, modes de l'expression corporelle, transmissions des affects, puissances des rituels, pratiques professionnelles et sociales, interrogations de l'expérience kinétique et redéfinitions de la corporéité sont quelques-unes des principales problématiques que l'on retrouve envisagées dans l'effervescence des dernières années de la recherche en danse. Les approches disciplinaires sont variées (histoire, esthétique, sociologie, anthropologie, *cultural studies* mais aussi, plus récemment encore, sciences cognitives). Les nouveaux outils de l'analyse du mouvement permettent de saisir le travail de la danse et, indirectement, de mieux cerner l'influence des contextes historiques sur la composition du répertoire chorégraphique.

Dans son imposant dernier ouvrage (qui inaugure une nouvelle collection de publications du Centre national de la danse faisant l'état des lieux des connaissances sur une période et une aire géographique donnée), l'historienne de la danse Annie Suquet, interrogeant les contextes culturels de l'émergence des œuvres, se consacre au tournant du siècle précédent et fait le récit des années 1870 à 1945. Son choix semble refléter celui de nombreux travaux qui n'ont de cesse d'interroger les prémisses, les évolutions et les enjeux de la danse moderne. De manière quelque peu grossière, il est possible de distinguer quatre grands axes d'appréhension de cette période profondément marquée par les bouleversements des conditions économiques et sociales de la vie urbaine.

L'industrialisation du spectacle du corps

L'industrie du divertissement prend son essor dans les pays capitalistes occidentaux dès la seconde partie du 19^e siècle. Des spectacles populaires mélangent mimes, acrobaties et fragments inspirés de ballets classiques. Organisés sur le mode de la rupture (la succession de tableaux plus ou moins hétéroclites), ils préfigurent les développements du music-hall, du vaudeville et de la comédie musicale. Ces parades s'imposent rapidement sur le marché international. Le Britannique John Tiller (1854-1925) développe une méthode d'entraînement favorisant la synchronisation des gestes des danseuses de ces grands ensembles : simplicité des pas et des lancers de jambe, répétitions collectives et nombreuses, routines importées des parades militaires (qui feront par ailleurs la renommée du travail de Busby Berkeley, à Broadway puis à Hollywood) et conception de *chorus lines*, soit l'agencement des corps dansants en lignes successives. Cette vision de la danse, fondée sur la discipline, la hiérarchie, l'effet de masse organisée et la recherche d'une homogénéité parfaite des dynamiques fond le singulier dans le collectif au risque de ne penser l'exercice

chorégraphique que sous la forme de simples démonstrations mathématiques, comme le décrivait déjà Kracauer². Ce type d'attraction, multipliant les parades des danseuses relativement dévêtues, est, bien entendu, chargé d'un érotisme plus ou moins latent pour constituer un « business de la jambe » qui interroge l'image de la femme et, par la même occasion, les valeurs liées aux notions d'exhibition et de pudeur des corps. Il est à noter que certaines pionnières de la danse moderne, comme Loïe Fuller (1862-1928) et Ruth Saint Denis (1878-1968), s'extirperont de ces ensembles féminins en affirmant une démarche artistique individualiste débarrassée de toute connotation sexuelle.

¹ Annie Suquet, *L'Eveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre national de la danse, Pantin, 2012.

² Siegfried Kracauer, "Das Ornament der Masse", in *Le Voyage et la danse : figures de ville et vues de films*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1996.

La technologie au service du spectacle des corps



sur scène 1902

Loïe Fuller

Les célèbres danses serpentines et lumineuses de Loïe Fuller sont évidemment concomitantes des nouvelles technologies de l'éclairage électrique dans les théâtres et autres lieux de spectacle. Mais, plus largement,

l'idée d'impulsion électrique et d'énergie vibratoire vient profondément irriguer la conception du corps dansant de Loïe Fuller et de ses nombreuses imitatrices. Dès 1892, aux Folies Bergères à Paris, la danseuse crée la sensation par son adhésion à la civilisation de l'électricité et de la machine en proposant un spectacle hybride se situant entre performance et théâtre total³. Entourée des meilleurs techniciens et scientifiques (dont Pierre et Marie Curie), elle étudie la lumière et sa réfraction, parseme ses costumes de sels phosphorescents, transforme la cage de scène en boîte noire, et produit une danse tournoyante, sculptée par les faisceaux des projecteurs latéraux, en animant autour d'elles des mètres de voiles de tissu léger. Fuller, métamorphosée par la couleur, emplit alors l'espace scénique de formes lumineuses, éphémères et hypnotiques en mouvement. Ces procédés dynamiques transfigurent le corps de la danseuse, effacent les limites de son incarnation humaine et offrent au regard du spectateur une danse purement visuelle et abstraite. Prennent origine dans ces danses serpentine d'infinies questions, toujours contemporaines, concernant les relations entre scènes et projections, entre actes performés et actes virtuels, entre présence corporelle et intégration des nouvelles technologies audiovisuelles.

Les imaginaires primitifs, naturels et exotiques

À mille lieues de l'enthousiasme pour le progrès technologique et de l'amour des grandes villes modernes et trépidantes auxquels succombent volontiers nombre de créateurs et d'avant-gardes, des danseurs et chorégraphes considèrent l'industrialisation, le machinisme et l'urbanisation comme les symptômes de la dégénérescence de la civilisation. En Allemagne, Rudolf Laban (1879-1958) prend vite conscience d'une robotisation de l'être humain, d'une mécanisation des rythmes et des gestes qu'il assimile à un véritable danger, tant psychique que physiologique, pour l'être humain. Selon le chorégraphe, la ville soumet les individus à de trop multiples stimulations sensorielles qui ne peuvent plus être perçues de manière signifiante. Il faut dès lors retrouver une culture festive rurale (dont Laban est nostalgique), pour redonner sens et cohérence à l'individu et au groupe dans lequel il vit. Accompagné de la jeune Mary Wigman (1886-1973), c'est dans une communauté végétarienne, anarchiste et naturiste (la ferme de danse de Monte Verità) qu'il explore les rythmes biologiques au cours de sessions d'improvisations de mouvements en pleine nature et qu'il développe, non sans ésotérisme, un imaginaire cosmique, organique et archaïque du rythme et de la pulsion de danse qui connaîtra d'innombrables échos au long du 20^e siècle (la recherche par la danse des gestes fondamentaux de l'expérience humaine). Laban développe également son eukinétique (une analyse des dynamiques et des rythmes du mouvement) et sa choreutique (une analyse des trajectoires possibles du mouvement dans l'espace) qui révolutionneront la pensée et l'esthétique de la danse.



Bundesarchiv, Bild 102-06847
Foto: o.Ang. | Mai 1930

Danseuses de Laban au travail

Aux États-Unis et bientôt partout en Europe, Isadora Duncan (1877-1927) revendique, loin d'une adhésion aux progrès technologiques, une modernité qui exige une redécouverte des aptitudes naturelles du corps humain. Pour retrouver les évolutions libres du corps, mais aussi une pleine conscience de soi, la danseuse convoque le retour des figures de l'Antiquité grecque qu'elle a fantasmées à partir des postures représentées sur les vases et les statues helléniques qu'elle admire. Duncan, qui danse pieds nus dans une tunique lâche et refuse le port du corset, vise, par ces emblèmes, une libération instinctuelle et corporelle ainsi que l'expression des aspirations d'une nouvelle génération de femmes en quête d'émancipation physique et morale.

³ Lire Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle époque*, Hermann, Paris, 2006.

Ruth St Denis 1910



Parallèlement aux politiques colonialistes, aux développements des recherches ethnographiques, et aux manifestations accompagnant les expositions universelles, le goût des gestuelles exotiques se développe, non sans une idéologie de la redécouverte de la puissance archaïque du geste primitif. Pour un certain nombre de danseurs occidentaux, les chorégraphies exotiques permettent d'expérimenter d'autres façons d'être et d'autres langages corporels, de laisser émerger de nouvelles sensibilités ou de chercher un accès fantasmatique à un corps que l'on croit perdu, comme si elles conduisaient à une forme de reconnexion aux valeurs enfouies et oubliées. À l'instar du travail de la figure emblématique de Ruth Saint Denis, ce renouvellement créatif oscillera entre approche documentaire et relecture poétique, sinon fantaisiste, du répertoire oriental et africain. Toujours aux États-Unis, Martha Graham (1894-1991), très influencée par la psychanalyse, se réfère aussi au primitif, mais se distingue des relectures exotiques et des références européennes en s'intéressant aux cultures amérindiennes et afro-américaines. Au cœur de toutes ces démarches se trouve le questionnement crucial de la définition de la pulsion de danse.

L'instrumentalisation politique de la danse

Révolutions politiques, crises économiques, montées des nationalismes, totalitarismes, guerres mondiales... Les événements qui déchirent les pays occidentaux marquent inévitablement la création chorégraphique et, au delà de sa fonction spéculaire, lui assignent un rôle culturel, social et politique, invitant danseurs et chorégraphes à se radicaliser politiquement. Tandis que le destin du ballet classique en Russie soviétique est au centre de vives polémiques (faut-il en démocratiser l'accès en lui ordonnant de nouvelles thématiques bolchéviques ou faut-il l'interdire en le considérant comme un vestige obsolète de la culture tzariste), la danse allemande moderne est récupérée et instrumentalisée par l'idéologie nazie au service de la restauration d'un corps national et constitue un incroyable outil de propagande (en détournant le principe des danses collectives et en s'assurant les talents de Rudolf Laban ou de l'ancienne danseuse et cinéaste Leni Riefenstahl). Cependant, un certain nombre d'œuvres témoignent des inquiétudes de leur temps et tentent de développer un discours humaniste et pacifiste. Exemplaire, la célèbre et satirique *Table verte* (1932) de Kurt Jooss (1901-1979) dénonce, à travers une combinaison de pantomimes et de danses expressives (du *tanztheater*) l'aberrante barbarie de la guerre. En Allemagne encore, le cabaret, qui intègre volontiers numéros de danse et de pantomime comique, devient un lieu d'expression privilégié de la critique, caustique et virulente, de la société comme en témoignent les performances de Valeska Gert (1892-1978), entre autres. Aux États-Unis se développe, grâce à l'investissement d'artistes et de pédagogues très engagés socialement, un plan d'éducation du prolétariat par la danse. Le but en est, pour Edith Segal (1902-1997) et bien d'autres, de valoriser les solidarités de classe sociale et les ériger en mode de résistance aux discriminations raciales et économiques. La liste est bien sûr longue des inscriptions explicitement politiques de l'acte chorégraphique.

Ce trop bref aperçu, aussi schématique que fragmentaire, de quelques-uns des grands axes au cœur de nombre de travaux récents montre toutefois l'extrême richesse des sujets, des œuvres et des problématiques qu'offre l'histoire culturelle de la danse moderne.

Les interactions entre danse et industrie, danse et technologie, danse et idéologie, danse et politique mettent en évidence les imaginaires collectifs, multiples et parfois contradictoires, mais toujours structurants, qui concernent l'idée même du mouvement, pulsion vitale, et la représentation du corps humain, enjeu crucial de notre perception au monde.

Dick Tomasovic
Août 2013



Dick Tomasovic enseigne les théories et pratiques des arts du spectacle au Département des Arts et Sciences de la communication.

Ouvrages recommandés

- *Alexandra Carter (dir.), Rethinking Dance History: A Reader, Londres / New York, Routledge, 2004 ;*

- *Jane C. Desmond (dir.), Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance, Duke University Press, Durham, 1997 ;*
- *Roland Huesca, Danse, art et modernité - Au mépris des usages, Paris, P.U.F., 2012 ;*
- *Annie Suquet, L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945), Centre national de la danse, Pantin, 2012.*