



Vassileva-Fouilhoux Biliana

La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique

Pour citer l'article

Vassileva-Fouilhoux Biliana, « La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique », dans *revue i Interrogations ?*, N°7. Le corps performant, décembre 2008 [en ligne], <https://revue-interrogations.org/La-performance-en-danse-moderne-et> (Consulté le 3 juillet 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



Résumé

L'objectif de notre recherche est de cerner la notion de performance en danse moderne et postmoderne et de comprendre comment elle se manifeste à travers différentes pratiques avec leur originalité. Nous n'avons pas cherché à établir un ordre chronologique d'évolution linéaire. Il s'agit plutôt de repérer et d'éclaircir des notions qui seront nécessaires pour questionner la performance en danse.

La première question que nous avons cherché à résoudre est la suivante : quelles sont les spécificités du corps dansant ? et, par conséquent, quel type de performance cela engendre-t-il ?

Puis, afin de mieux cerner les traits singuliers de différentes pratiques de « *performance* » en danse nous avons répertorié et illustré quelques concepts fondamentaux : la pensée motrice authentique de Rudolf Laban et la technique extatique de Mary Wigman dans l'école allemande, la recherche d'un mouvement involontaire dans la danse moderne américaine et la performance selon le projet idéologique du courant postmoderne en tant que processus de composition instantanée avec les exemples de *happenings* et de *contact improvisation*.

Mots-clefs : performance, danse, histoire, chorégraphie, composition

Summary

Modern and Postmodern Dance Performance as Kinetic Vertigo

In our research we tried to examine the part played by performance in various choreographic creation processes as well to highlight the essential and specific features of the dancing body. We have highlighted several concepts of performance in the history of modern and postmodern dance. From these conceptual tools it has been possible to relate the main steps of evolution of performance practice in dance and to understand the peculiarity of different approaches such as the rich and complex practices of dance performance in the work of the German choreographers Rudolf Laban and Mary Wigman, some American modern dance choreographers and the postmodern ideology of instant composition in happenings and in contact improvisation.

Keywords : performance, dance, history, choreography, composition

Introduction

Dans le cadre de son 7ème numéro, la revue *¿ Interrogations ?* a choisi de s'intéresser au thème de la performance et plus particulièrement parce qu'elle est productrice de *sens* par le biais de la *sensation* du dépassement de soi. À travers la reconnaissance de sa performance, l'individu peut désirer quitter non seulement la sphère de l'insignifiance, mais aussi celles de l'ordinaire et du commun. Dans ce sens, le corps performant apparaît dans le domaine de la danse avec un fonctionnement singulier.

L'objectif de notre recherche est de cerner la notion de performance en danse moderne et postmoderne [1] et de comprendre comment elle se manifeste à travers différentes pratiques avec leur originalité. Nous n'avons pas cherché à établir un ordre chronologique d'évolution linéaire. Il s'agit plutôt de repérer et d'éclaircir des notions qui seront nécessaires pour questionner la performance en danse en tant qu'ivresse kinésique. Nous sommes arrivés à cette définition qui résume le travail de sensations, les stratégies de multiplicité et les métamorphoses incessantes propres au corps dansant suite au questionnement suivant qui a conduit notre recherche.

La première question : quelles sont les spécificités du corps dansant et quel type de performance engendre-t-il ?

Le corps dansant est un corps chargé d'énergie. À l'instar du comédien, la présence physique du danseur sur scène repose sur des techniques extra-quotidiennes, des techniques « *qui ne respectent pas les conditionnements habituels de l'utilisation du corps.* » [2] C'est par ces techniques que le corps se charge d'énergie parce que toute une série de différences de potentiel s'établissent en lui, ce qui le rend vivant, fortement présent, même dans les mouvements lents ou dans l'apparente immobilité. Un des fondements de

l'expressivité de ce corps, évoqué par Eugénio Barba, est le principe de gaspillage d'énergie, « *car le gaspillage d'énergie nous donne une sensation de tonicité et de force.* » [1] Donc, dans quel cadre et avec quelle fonction ce gaspillage d'énergie apparaît-il chez le danseur ?

La danse n'est pas liée à une organisation rationnelle, mais à une logique physique du corps et du mouvement. Logique imprévisible du mouvement qui engendre ainsi la force et la nouveauté de son imaginaire. C'est pourquoi, pour Michel Bernard, la première spécificité du corps dansant est « *sa dynamique de métamorphose indéfinie et l'ivresse du mouvement pour sons propre changement : la danse s'offre toujours à nos yeux comme la folle quête d'un corps individuel qui tente vainement, mais incessamment, de nier son apparente unité et identité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes.* » [3]

Cette multiplicité du corps dansant ruine toute représentation du corps comme entité stable, équilibrée et identifiable. La corporéité du danseur obéit à un flux conducteur autoréflexif ; les sensations kinesthésiques provoquées par un mouvement engendrent et nourrissent le mouvement suivant : « *tous les affects du corps seront réduits et transformés en sensation de tension de mouvement* » [4]. Porté par le rythme de l'énergie, la vie intérieure de la danse est donc « *construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent et forment comme une enceinte de résonances.* » [5]

Afin de déclencher ce jeu de résonances qui peut continuer à l'infini, cette ouverture sur de multiples corps et multiples espaces, le danseur a besoin d'entrer dans un état particulier, un état qui lui permet d'atteindre ces couches sensibles qui vont au plus loin dans son imaginaire et de sa mémoire. En ce sens, la performance en danse apparaît sous la forme d'une dépense d'énergie, d'une ivresse kinésique. Elle est aussi un procédé indispensable, un principe paradoxal à la fois de perte et de production.

Pour mieux cerner les traits singuliers de différentes pratiques de « *performance* » en danse, nous allons répertorier et illustrer quelques concepts fondamentaux qui la sous-tendent.

La performance kinésique a toujours été présente dans les danses traditionnelles et les danses de société. Elle conduit souvent le danseur à osciller entre le respect de la codification chorégraphique et l'envie de s'en libérer. Les paramètres préalablement codifiés de ces danses : une culture gestuelle partagée, des pas et des parcours fixés, des partitions et des gammes de mouvements prédéfinies laissent toujours une certaine liberté d'exécution à un ou à plusieurs interprètes. Ainsi la performance du danseur, le « *dépassement* » de l'ordre chorégraphique, apparaît dans un dialogue entre contrainte et liberté.

Ce dialogue a aussi des fonctions sociales régulatrices. Dans plusieurs exemples (les danses animalières, le vaudou, le flamenco, le jazz) il répond à un besoin cathartique. La transe, l'exaltation ou les débordements qui apparaissent chez le possédé, le meneur d'une ronde villageoise, le *jazzman*, le danseur de *rock and roll*, correspondent, au travers l'altération d'un état de conscience, à une façon de communiquer avec l'univers qui permet à des processus inconscients de s'exprimer [6] tout en s'appuyant sur une culture collective, connue et partagée par tous.

La performance dans les danses traditionnelles et les danses de société apparaît au moment de la réalisation de la danse, comme une évasion spontanée et non préméditée hors des codes préétablis et comme un moyen de les enrichir. La notion de performance dans la danse en tant qu'art chorégraphique s'appuie sur ces deux principes fondamentaux : aller au-delà de ce qui existe déjà et/ou créer directement sur scène. Elle trouve une nouvelle fonction dans l'art chorégraphique de la danse occidentale qui évolue au cours du XXe siècle et qui diffère de celle des danses traditionnelles et des danses de société. Elle ne s'appuie plus sur un réagencement des pas et d'autres éléments codifiés mais s'attache au surgissement de matière chorégraphique sans fond référentiel.

Le corps performant avant la représentation chorégraphique ou comment créer une matière inconnue ?

La performance chez Laban : retrouver une pensée motrice authentique

Depuis le début du XXe siècle, l'émergence en Occident de nouvelles technologies et de nouveaux médias, notamment le film ou la photographie, sont à l'origine d'une nouvelle culture du corps et de la danse, dans laquelle le mouvement humain est saisi en plein vol, décomposé et examiné. Par ailleurs, la naissance de la

psychanalyse change la conception du corps qui se transforme en lieu de croisement d'énergies, de tensions et de pulsions. La perception de l'individu change. Il devient un réceptacle de résonances invisibles de la mémoire singulière, collective et historique.

En Allemagne, Rudolf Laban (1879-1958) - danseur, chorégraphe, philosophe, homme de science et théoricien d'origine austro-hongroise et allemande - élabore sa propre théorie du mouvement dans laquelle l'art chorégraphique est conceptualisé d'une nouvelle manière. Le danseur entraîné à analyser le mouvement selon les concepts qualitatifs labaniens [7] est capable de mieux percevoir ses caractéristiques et de jouer avec. Sa conception de la kinésphère [8], qui « *n'existe que par sa turbulence, par l'aboutissement aigu et percutant des « tensions » qui s'y développent, des directions qui s'y engagent* » [9], lui donne un support de visualisation des forces et des directions potentielles qui émanent du corps humain dans l'espace. Ainsi il développe sa conscience corporelle et spatiale et dispose d'une nouvelle plasticité du corps. Il faut aussi souligner le désir de Laban de ne pas figer les mouvements en danse en termes de codes, mais de développer une « *pensée motrice* » en termes de mouvement, une pensée qui est intimement liée avec les émotions et la mémoire du sujet en mouvement.

Laban voit cette « *pensée motrice* » comme une forme particulière d'intelligence corporelle. Le corps performant chez lui maîtrise une virtuosité corporelle spécifique. La performance kinésique chez Laban apparaît dans des jeux incessants avec les qualités et les directions du mouvement, opposée à la fatigue dans l'« *expérience défunte* », définie par Benjamin comme « *un avoir mort* » : « *L'expérience vécue (Erlebnis) est une expérience défunte qui par un euphémisme s'appelle expérience vécue.* » [10] L'expérience « *défunte* » est un produit de la vie moderne – le temps est mécanisé et rémunéré au nombre d'actions accumulées. Cette « *existence normalisée* » ne nourrit pas l'individu : « *Il ne la digère pas, elle ne le met pas en mouvement. Elle lui pèse parce qu'il ne se l'est pas incorporée* » [11], écrit Isabelle Launey. A ce corps citadin mortifié, Laban oppose une corporéité vivante et extatique, une expérience absolue d'abandon dans l'expérience de la danse.

La performance chez Mary Wigman : une technique extatique

La performance joue aussi un rôle important dans le courant de L'*Ausdrucktanz*, danse expressionniste ou danse d'expression, pratiquée en Allemagne dans les années vingt [12]. L'*Ausdrucktanz* reflète un nouveau besoin d'introspection individuelle. L'improvisation fait partie de la réponse à ce questionnement sur la place de l'individu dans une société en pleine transformation, comme le démontrent l'œuvre et l'enseignement de Mary Wigman, une de ses représentantes les plus éminentes [13].

Le but de la création chorégraphique chez Mary Wigman est de « *faire exister les images invisibles* » [14] à travers un nouveau langage de gestes, extraits de l'imaginaire du corps. Afin d'élaborer son propre vocabulaire de mouvement, la danseuse passe d'abord par un état corporel particulier, une extase chorégraphique. Par l'écoute et l'affinement des sensations corporelles, elle arrive à « *la concentration intense de ces multiples oscillations intérieures qui tendront à se joindre pour se cristalliser, afin que naisse et se développe la forme.* » [15]

La performance chez Mary Wigman apparaît sous la forme d'une technique extatique qui permet l'oubli du corps socialisé et l'accès au présent et à « *l'espace vide, le royaume du danseur* » [i]. Son livre *Le langage de la danse*, (1963), révèle la genèse de certaines de ses danses où elle a recours à cette technique pour explorer et structurer les mouvements.

La création de *Monotonie* (1929) en est un bon exemple : elle commence par une rotation de laquelle naissent des gestes spontanés qui deviennent matière pour la composition de la pièce. Les limites entre le sol et le plafond s'effacent et la danseuse célèbre une union avec l'espace entre terre et ciel : « *Cette danseuse est un cercle vivant* » [16], écrit *Dresdner Neueste Nachrichten* en 1920. La rapidité et la répétitivité de la rotation l'amène dans un état hors temps et hors écriture chorégraphique pré-écrite : « *L'espace de cette corporéité aveugle et ravie n'est plus un espace dessiné par des positions, mais un espace épais, tactile, sonore, tissé par un corps rotatif. Cette recherche de la vitesse n'est pas une recherche de prouesse. Wigman ne s'y « prépare pas », la spirale vient progressivement et dure le temps qu'elle doit durer.* » [17]

La même pratique d'enivrement kinésique est intégrée aussi dans son enseignement, inspiré partiellement des gammes motrices de Laban [18], selon le témoignage de Karin Waehner, une de ses élèves : « *De l'un à l'autre, un thème spécifique était traité : ouverture-fermeture, parcours dans l'espace (en insistant sur les courbes, les cercles, les huites) où le corps s'adapte aux tracés ronds, et parcours linéaires (la grande diagonale, le carré, le zigzag, le rectangle) où le corps répond qualitativement au tracé parcouru...* » [19] jusqu'à l'arrivée dans un

état d'hypnose kinesthésique. Cet état, selon Susan Manning, révélaient aux élèves des possibilités dynamiques qu'ils n'avaient jamais imaginées [20]. L'état d'une ivresse kinesthésique est essentiel dans la technique extatique de Wigman : c'est le corps « réservoir » [21] qui déborde et ainsi dépasse les limites du connu.

Un grand nombre des disciples de Mary Wigman deviendront de remarquables danseurs et se consacreront à l'enseignement de sa méthode – Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Margareth Wallman, etc. Tous ces chorégraphes et pédagogues de la lignée allemande de l'*Ausdrucktanz* ont recours à des pratiques d'une forme de performance kinésique qui permet à dépasser les codes connus de mouvement afin d'inventer un nouveau langage corporel, qui rompt avec l'académisme et qui est capable d'exprimer les visions angoissantes de la réalité ambiante et leur impact sur l'intérieur de l'individu : la faim, les usines, les guerres, les cris, la mort...La performance extatique dans l'atelier d'improvisation dans l'*Ausdrucktanz* devient une étape indispensable vers la découverte de sa propre identité en tant que chorégraphe.

La performance dans la danse moderne américaine : à la recherche d'un mouvement involontaire

A l'origine de la danse moderne américaine, Isadora Duncan, Martha Graham et plusieurs autres chorégraphes recherchent un corps libre, son imaginaire, ses mouvements involontaires. Elles prônent une nouvelle forme de danse qui se veut intuitive, émotionnelle et symbolique. Dans le processus de création, ces danseuses chorégraphes ont recours, dans un premier temps, à une phase d'improvisation dynamique, sous des thèmes différents, pour saisir les manifestations inconscientes du corps. La notion de performance dans l'élaboration de leurs solos s'articule autour de l'expérience de l'intériorité du corps, c'est un outil d'exploration du mouvement, de son énergie et son inscription dans l'espace avant l'écriture chorégraphique proprement dite.

Isadora Duncan (1877-1927) aborde ses solos à partir de la singularité de son corps et a recours à des improvisations prolongées pour trouver une association libre de mouvements involontaires :

« Je rêvais [...] de découvrir un mouvement initial d'où serait né toute une série d'autres mouvements sans que ma volonté eût à intervenir, qui ne fussent que la réaction inconsciente du mouvement initial » [22], explique-t-elle pour définir sa vision de la création chorégraphique personnelle. Pendant des heures elle improvise et finit « par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice [...] d'où jaillit la danse toute créée. » [i] Par l'écoute de la respiration, Isadora Duncan explore et investit l'espace en le dilatant, avec un jeu dynamique entre envol et poids dans ses parcours sur scène et par la fluidité et la qualité plastique de sa gestuelle. Même si ses chorégraphies sur scène sont finalement d'une structure déterminée, un nouveau rapport avec l'espace est né, à partir de ces élans multipliés à l'infini. Apparaissent des courbes, des volumes. Le flux libéré du corps dansant engendre un espace multi-directionnel, un concept révolutionnaire pour l'époque.

Elle exprime aussi une révolte contre l'industrialisation des métropoles et contre la mécanisation [23] de l'homme moderne. Ainsi dans le projet pédagogique d'Isadora Duncan, la performance sous la forme de dépense kinésique permet l'union avec la nature afin que l'homme moderne retrouve « le rythme profond d'une émotion intérieure » [24] au lieu de se soumettre aux stéréotypes d'un corps mécanisé.

Dans la deuxième génération de la *modern dance* chaque danseur chorégraphe mène ses propres recherches selon sa vision personnelle de la danse. Martha Graham (1894-1991), influencée par la psychanalyse, explore les mouvements du bassin en tant que réservoir des forces motrices et invente son propre langage chorégraphique. Sa technique basée sur le principe d'alternance dynamique et prolongée de la contraction et la détente (*contract and release*) permet d'accéder aux émotions enfouies dans le corps. Dans ce jeu complexe d'énergie, c'est la respiration qui entraîne le corps dans la contraction et la détente, deux situations extrêmes qui expriment les états de douleur et d'extase. Cette dynamique puissante de contraction et de détente est même reprise par certains pédagogues de théâtre (la lignée d'*Actors Studio*) afin de provoquer des états physiques et émotionnels particuliers.

La pratique d'une performance kinésique, d'un débordement d'énergie vitale joue un rôle important dans l'expérience d'exploration de l'inconnu des danseurs qui veulent rompre avec les vocabulaires du mouvement existants et inventer de nouvelles formes chorégraphiques. De l'approche intuitive chez Isadora Duncan et de la technique extatique de Mary Wigman qui explore la matière tensionnelle du mouvement, jusqu'au corps traversé par une charge libidinale chez Martha Graham, une grande variété de techniques de performance « dansée » apparaissent. Il importe de souligner que, dans tous les exemples de la danse moderne allemande et américaine que nous avons explorés, la performance corporelle, jeu avec la dépense kinésique est utilisée

surtout en tant qu'outil d'investigation du mouvement. La pratique de la performance qui préserve aussi une place de l'inconnu pendant les représentations apparaît dans le courant postmoderne de la danse américaine qui reflète les changements politiques et sociaux d'une nouvelle époque. La danse imprévisible et ouverte qui en découle échappe au contrôle du chorégraphe (souvent volontairement) et lance un défi à la perception et aux attentes du spectateur.

La performance au moment de la représentation : un processus de composition chorégraphique instantané

La performance selon le projet idéologique de la danse postmoderne : questionner sur scène les mécanismes de la création chorégraphique

La performance en danse postmoderne apparaît directement sur scène pour tester les limites du corps dansant et de la composition chorégraphique. En tant qu'expression spontanée devant un public elle implique la création et l'exécution dans l'ici-et-maintenant, ce qui est un facteur de déstabilisation pour le danseur.

La danse postmoderne apparaît dans les années 1960 aux Etats-Unis. Yvonne Rainer, danseuse chorégraphe, née en 1934, utilise le terme « *postmoderne* » pour définir chronologiquement une fracture par rapport à la danse moderne. La première vague de ce nouveau courant chorégraphique veut dépouiller la danse de l'expression des sentiments et de la virtuosité dramatique, caractéristiques de la danse moderne. [25]

La recherche postmoderne rompt avec les vocabulaires stylisés, les significations émotionnelles et dramatiques, les compagnies structurées de manière hiérarchique pour remettre en question l'histoire de la danse et pour trouver de nouvelles utilisations chorégraphiques du temps, de l'espace et du corps et des rapports interpersonnels. Susan Sontag, critique d'art, décrit l'enjeu de ce nouveau projet : « *Notre tâche est de nous libérer de la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même...Le but de tout commentaire artistique devrait être désormais [...] de montrer comment l'objet est ce qu'il est, ou même simplement qu'il est ce qu'il est, plutôt que de faire apparaître ce qu'il peut signifier.* » [26]

La première étape de cette nouvelle évolution de la danse est conditionnée par la volonté de montrer le mouvement tel qu'il est, et dans ce but, les danseurs chorégraphes doivent redéfinir les limites de la représentation en danse. Ainsi l'improvisation se substitue au processus de composition chorégraphique et devient une pratique scénique à part entière : le danseur montre ce qui est en train de se faire au moment où cela se fait. La danse se fabrique dans l'instant et celui qui est sur scène s'appuie sur son lien avec le présent et le contexte qui varie. Dans les années cinquante surgissent les *happenings* et les *performances*.

Performance et happening

Le terme spécifique *performance* signifie une forme d'intervention artistique qui se développe plus particulièrement dans les années 1970 aux Etats-Unis comme en Europe [27]. Le verbe anglais *perform* veut dire réaliser, accomplir, dans le sens d'une action « *ici et maintenant* » et non pas d'une simple exécution.

Dans la *performance*, l'artiste crée un scénario autour de son corps dans un environnement souvent fait d'accessoires détournés de leur usage habituel. Il s'impose des contraintes et par les réponses non préméditées à ces contraintes invente un nouveau langage plastique et gestuel. Encore une fois l'accent est mis davantage sur le processus créatif que sur une chorégraphie pré-écrite et exécutée avec précision. Les artistes *performers* s'interrogent aussi sur la place qu'ils tiennent dans la société et la *performance* est inévitablement liée à une dépense excessive d'énergie, qui nie les valeurs économiques : « *La performance résiste aux équilibres de la circulation financière. Elle n'épargne rien, elle ne fait que dépenser.* » [28]

De la même manière, dans le *happening*, le spectateur participe au processus d'élaboration de la danse au lieu de « *consommer* » un produit fini. Ainsi, dans la performance en tant que pratique scénique dans la *postmodern dance*, les mécanismes de la création s'exposent comme matière de réflexion. Le terme *happening* est créé en 1959 par Allan Karpow, élève de John Cage, et signifie littéralement « *ce qui arrive* » ou « *ce qui relève d'une action immédiate* ». Allan Karpow est fortement impressionné par l'*action painting* [29] de Jackson Pollock, peintre américain (1912-1956) et figure emblématique de l'expressionnisme abstrait. En 1951, un film de Hans Namuth montre Pollock en train de peindre, avec un engagement de tout son corps, tel un danseur en déséquilibre autour de sa toile : « *Au sol, je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais*

d'avantage partie ; car, de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés et être littéralement dans le tableau. » [30].

Dans ce travail novateur, l'acte de peindre, de se « dépenser », l'expérience kinésique et kinesthésique du mouvement est plus important que le résultat. Ainsi Pollock va jouer un rôle dans l'apparition du *happening*. L'œuvre picturale de Pollock, composée essentiellement de grands formats, se caractérise par l'utilisation de deux techniques sur le principe de dépenses kinésiques bien spécifiques : le *dripping* et l'*all over*. Le *dripping* consiste en projection aléatoire, à même la toile posée au sol, d'une peinture industrielle, fluide à l'aide d'un bâton ou d'un pot percé. L'*all over* est une composition sans hiérarchisation de formes. L'alliance de ces deux techniques génère un espace pictural aérien, dégagé de toute narration. Pendant une visite de l'exposition de ce dernier, Allan Karpow éprouve la sensation d'être physiquement entré dans le *dripping* et invente le concept du *happening*.

Les adeptes du *happening*, fortement influencés par l'*action painting* de Pollock, remplacent l'espace conventionnel de la toile par des assemblages d'éléments hétéroclites. Par conséquent, l'espace de présentation est appelé *environnement* et correspond souvent à des lieux inhabituels ; les danseurs investissent des espaces publics – la rue, les musées, les cours...

Le public peut intervenir dans ce scénario et devenir partie intégrante de l'œuvre. Dans son regard sur la généalogie de l'improvisation en danse aux Etats-Unis, Susan Foster [31] avance l'idée que la pratique collective des *happenings* hérite des principes de la performance dans l'improvisation en jazz : notamment ceux qui apparaissent dans les partitions polyrythmiques : répondre sur-le-champ à l'initiative de l'autre, prendre des décisions ensemble, etc.

La performance dans la contact improvisation ou comment échapper aux lois d'équilibre

La performance kinésique fonctionne d'une manière semblable dans une nouvelle forme de danse apparue dans le courant postmoderne. Steve Paxton, gymnaste, danseur et chorégraphe, développe à partir de 1972 une nouvelle technique de danse connue sous le nom *contact improvisation*. Dans cette forme de danse, deux partenaires gardent toujours un point ou un plan de contact qui leur sert d'appui et de point de départ pour différentes propositions de mouvement. Selon Paxton, il s'agit d'un « *dialogue pondéral où par l'essence même du toucher [...], une interaction survient qui amène deux personnes à improviser ensemble comme dans une conversation* » [32]. Le corps est conduit par son propre poids et celui de l'autre pour s'appuyer, glisser, basculer d'une manière imprévisible. Le sens de la composition émerge dans l'instant selon un flux libre entre les deux corps ; ce qui fait de la *contact improvisation* « *une des formes les plus essentielles de l'acte improvisé, puisque c'est le poids du corps, dans un contact à deux, qui décide de l'orientation et du choix chorégraphique, auquel le sujet (au sens classique du mot) n'a pas accès.* » [33]

L'idée d'une performance dans cette forme de danse est étroitement liée avec le travail du duo qui découle d'un processus de perte et de rétablissement de l'équilibre, ce qui devient un risque nécessaire à prendre par les danseurs. Ils explorent la perte de contrôle sur le mouvement avec différentes techniques de la chute, développées par Paxton et d'autres danseurs : « *C'est ce que je ressens lorsque je me tiens debout, parfaitement immobile, et que je prends conscience de la chute imperceptible du corps. Si l'on y est attentif, il y a un réel sentiment de danger à rester debout, immobile.* » [34]

La performance kinésique en *contact improvisation* pose les questions de décision, d'adaptation et de disponibilité du danseur dans l'action immédiate. C'est surtout par une pratique prolongée, un état d'épuisement que Paxton cherche à « *déclencher le mouvement, à l'extraire d'un fondement autre qu'une esthétique bien établie ou d'un corps formé aux méthodes traditionnelles.* » [35] Dans l'esprit postmoderne du *Judson Theatre*, il critique les définitions historiques de la création chorégraphique et de l'enseignement.

Son approche est aussi guidée par le désir d'échapper à l'installation d'habitudes dans la conscience du mouvement comme le démontrent la pratique et l'enseignement de la *contact improvisation*. La performance kinésique s'inscrit dans le projet de Paxton dans le but de « *réactiver les sens que nous avons été entraînés à ne pas prendre en compte.* » [36]

Les premières tentatives sous forme d'ateliers, rencontres ou performances publics incluent danseurs et non danseurs. La pratique de la *contact improvisation* en atelier, appelé *jam* à l'instar des *jam sessions* en jazz, diffère peu de la représentation en public. Dans le cadre de la *contact improvisation*, il s'agit de la proximité des corps, de la liberté de toucher et de l'invention de divers types de contacts, peu fréquents sur la scène

sociale de la vie quotidienne. La performance kinésique dans la *contact improvisation* apparaît aussi comme une réaction contre les formes sociales déterminées : « *Il m'a toujours semblé que les formes sociales déterminaient en fait la forme que prennent les danses, ou du moins, constituaient un élément puissant dans la forme qu'elles prennent.* » [i] C'est dans le rejet des normes déterminées, de nature sociale et politique, que la pratique de la *contact improvisation* est ouverte à tout le monde sans préjugés sur le niveau technique, l'appartenance raciale, le statut social. Le principe constant d'une dépense d'énergie pour le plaisir de la dépense fait aussi de l'œuvre chorégraphique en *contact improvisation* un objet instable, qui échappe aux lois du marché, impossible à reproduire d'une manière identique.

Conclusion

Dans tous les exemples cités, la performance en danse implique une exécution « *en direct* » qui se nourrit de « *l'urgence de l'instant* », selon la définition de Vladimir Jankelevitch : « *Pour capter l'idée au vol, pour guetter l'occasion opportune et surveiller l'urgence de l'instant, il faut un mélange de vigilance et de souplesse, de décision et d'abandon.* » [37] Nous pouvons conclure qu'en danse, la performance en tant que dépense kinésique est un procédé ancien et récurrent qui offre un accès unique à l'imaginaire du corps et à la créativité de l'individu. Elle apparaît sous des formes différentes, à des époques différentes et dans les disciplines différentes. Dans certaines danses traditionnelles, dans les danses de société et la danse jazz, la performance en tant qu'explosion motrice débouche sur l'invention d'agencements nouveaux des éléments codifiés et répertoriés. Dans la danse en tant qu'art chorégraphique et surtout dans la danse moderne et postmoderne, la performance est utilisée comme un outil de production de matière chorégraphique singulière, parfois directement sur scène, et qui peut aussi être codifiée après un certain temps de pratique. Ainsi la performance kinésique en danse oscille en permanence entre la mise en place de structures chorégraphiques et la liberté de leur échapper. Elle se conjugue avec la nécessité de dépassement des habitudes du créateur qui est prêt à sauter dans le vide. Entre perte et récupération, elle devient un moteur essentiel de la créativité chorégraphique, si on accepte qu'une partie de la création échappe toujours au contrôle et à la préméditation.

Notes

[1] Nous avons choisi surtout des exemples de la danse moderne et postmoderne. La performance kinésique apparaît aussi dans autres style de danse, notamment la danse classique, conditionnée par les spécificités de la doctrine académique – la géométrie du code classique, l'entraînement valorisant l'effort et la perfection, un idéal précis de beauté, etc.

[2] E. Barba, N. Savarese, *L'Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cahac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p.6

[i] *Idem*, p.118

[3] M. Bernard, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », *La Danse, Art du Xxe siècle ?*, Lauzanne, Editions Payot-Lauzanne, 1990, p.68

[4] J. Gil, « Le corps abstrait », *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 101

[5] P. Valéry, *Philosophie de la danse, Oeuvres*, (tome I, La Pléiade), Paris, Gallimard, 1980, p. 1397

[6] La dépense kinésique peut assurer « *la cohésion du groupe, le rassurer, forger son identité, l'aider à communiquer avec les dieux par la transe, régulant ainsi les grands désirs et drames de la vie des individus qui la composent.* » J. Vaysse, *La danse-thérapie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p.39

[7] Laban analyse le mouvement selon quatre facteurs, (se distribuant chacun selon deux référents) : le flux (libre/contrôlé), le temps (soutenu ou lent/soudain ou rapide), l'espace (direct/flexible) et le poids (lourd ou fort/léger ou doux). Il introduit aussi la notion de l'« *effort* » qui désigne les impulsions intérieures dans lesquelles le mouvement prend son origine.

[8] La kinésphère représente l'espace réel que le corps peut atteindre sans déplacement.

[9] L. Louppe, *La poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p.68

[10] W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 240

[11] I. Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1996, p. 64

[12] Elle apparaît comme une réponse à une crise des repères spirituels dans la société moderne, profondément transformée par le capitalisme industriel. Un mouvement utopique, nourri par une critique de la civilisation urbaine, se répand dans de nouvelles écoles d'éducation et d'expression corporelle.

[13] Elle étudie à Hellerau, puis à Ascona où elle devient collaboratrice de Rudolf Laban. Plus tard, elle crée une série de solos très appréciée entre 1919 et 1942 : *Danse de la sorcière* (1926), *Paysage fluctuant* (1929), *Chant du destin* (1935), *Danses d'automne* (1937), etc. En 1920 Mary Wigman ouvre son école à Dresde pour enseigner son idéal, « la danse absolue », une danse qui affirme une rupture complète avec la tradition du ballet classique.

[14] M. Wigman, « La langage de la danse » in *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, p.42

[15] M. Wigman, « Pédagogie de la danse. Lettre à un jeune danseur » in *Le langage de la danse*, op.cit., p.100

[i] *Idem*

[16] Auteur inconnu, « Le tour », *Dresdner Neueste Nachrichten*, 20 février 1920, repris dans *Tanzgemeinschaft*, numéro spécial sur Mary Wigman, 1930, pp. 118-119

[17] I. Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, op.cit., p.199

[18] Dans ses chorégraphies et activités pédagogiques, Mary Wigman développe une réflexion personnelle sur les éléments du langage chorégraphique, analysés par Laban : « Temps, espace, énergie, voici les éléments qui donnent vie à la danse. » A l'espace « tangible, limité et limitant de la réalité » elle oppose la conception d'un espace « imaginaire, irrationnel, de la dimension dansée ». M. Wigman, « La langage de la danse » in *Le langage de la danse*, op.cit., p.16

[19] Karin Waehner, citée par L. Louppe, « Improviser : un projet pour les temps présents » in *Improviser dans la danse*, Alès, Le cratère, 1998, p.6

[20] cf S. Manning, *Ecstasy and the demon, Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993

[21] A la différence de Laban dans sa pratique de l'improvisation Wigman ne s'intéresse pas à la mémoire du passé, mais à l'énergie de l'instant.

[22] I. Duncan, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1932, p.92

[i] *Idem*, p.94

[23] « L'image du corps mécanisé reflète la culture du sport et de la gymnastique, la rationalisation du travail à la fin du XIX siècle, les politiques d'hygiène des populations – et la politique tout court avec ses masses organisées et ses parades. » Y. Michaud, « Corps mécanisé, corps défiguré, corps de beauté » in *Histoire du corps, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006, p.422

[24] I. Duncan. « La profondeur » in *Ma vie*, op.cit, p.66

[25] Yvonne Rainer écrit « Le Manifeste du non » : « Non au spectaculaire, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à l'illusion, non à l'envoûtement et à l'empire de l'image de l'artiste, non au caractère héroïque et antihéroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'engagement de l'interprète et du spectateur, non au style, non à l'interprète, non à l'excentricité, non à l'émotion. » Y. Rainer, *Work 1961-73*, New York, The Presses of Nova Scotia College of art and Design of New York University, 1974, p.67

[26] S. Sontag, *L'œuvre parle*, Paris, Le Seuil, 1968, p.22

[27] Elle s'inspire aussi du projet utopique d'Antonin Artaud (1896-1948), écrivain, metteur en scène et acteur français, qui prône un geste libérateur d'énergie qui soit un acte artistique en soi ainsi que du travail expérimental de plusieurs peintres parmi lesquels nous pouvons citer les noms de Marcel Duchamp et Robert Rauschenberg.

[28] P. Phelan, *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, pp.14-15

[29] En 1952 le critique d'art Harold Rosenberg invente le terme d'*action painting* pour définir la gestuelle de l'artiste.

[30] Jackson Pollock, cité par P. Camus, « Jackson Pollock » in *Le Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, 1999 , p. 341

[31] S. Foster, *Dances that describe themselves, The improvised choreography of Richard Bull*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002

[32] S. Paxton, *Mouvement* n° 2, automne 1998, p.31

[33] L. Louppe, « Improviser : un projet pour les temps présents », *Improviser dans la danse, op.cit.*, p.9

[34] Steve Paxton, cité par S. Banes. « Steve Paxton : Affaires de corps », *Terpsichore en baskets*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1987, p. 115

[35] C. Novack, « Origines et Influences du Contact Improvisation » in *Contact Improvisation, Nouvelles de danse n°38/39*, Bruxelles, Contredanse, 1999, p. 55

[36] S. Paxton, « Esquisse de techniques intérieures » in *Contact Improvisation, Nouvelles de danse n 38/39, op.cit.*, p. 115

[i] *idem*, p. 115

[37] V. Jankelevich, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 37