

le portique

Le Portique

Revue de philosophie et de sciences humaines

13-14 | 2004

Foucault : usages et actualités

Michel Foucault et les chorégraphes français

Roland Huesca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/632>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2004

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Roland Huesca, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* [En ligne], 13-14 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/632>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Michel Foucault et les chorégraphes français

Roland Huesca

- 1 En cherchant le mot « danse » dans l'index final du tome IV des *Dits et Écrits* de Michel Foucault, un lecteur des plus scrupuleux ne trouve que la marque d'une absence. Entre « Dangerosité » et « Déchiffrement », rien..., sinon l'immaculée blancheur d'un interstice vide. Et pourtant, chez cet érudit, le fait artistique s'est souvent mis à la page. Sur ce point, le lexique fait foi : *art, auteur, littérature, œuvre, peinture, photographie, théâtre* animent volontiers les scènes discursives de bon nombre de textes. Cette mise à l'index de l'art chorégraphique conjurerait-elle tout espoir d'entamer une quelconque mise en rapport entre un mouvement de pensée et la démarche de quelques artistes français ?
- 2 Un regard attentif porté du côté des chorégraphes et de leurs critiques offre une toute autre perspective. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, discours, entretiens ou comptes rendus de spectacle mettent à l'affiche le nom du philosophe. Sans induire pour autant un discours de vérité, ces emprunts cristallisent une conception du monde et de l'art minimisant le plus souvent la prégnance des idéaux édictés par les récits académiques et modernistes. Voici Alain Buffard, Boris Charmatz, ou encore les membres du Quatuor Albrecht Knust. Au plus près du texte, ou de loin en loin, ces chorégraphes, comme leurs pairs de la marge, puisent volontiers dans les dires du penseur. Du même geste, des trames se tissent entre l'historien philosophe et ces danseurs. Michel Foucault, il est vrai, a souvent placé le corps au centre de ses analyses. Aussi, dans les plis de ces préoccupations partagées, une affinité se crée entre un ensemble discursif et des propositions artistiques.
- 3 À partir d'une analytique de la création et de la réception, nous étudierons la morphologie et les enjeux de ces scènes esthétiques et discursives. Traquant le dire et le faire, il s'agira de montrer comment et pourquoi, dans le milieu chorégraphique français, l'usage, même parcellaire et lacunaire, des écrits de Michel Foucault est devenu à la fois source de création et espace de commentaires. Comment aussi, ces ressources cognitives ont peu à peu accordé à ces spectacles un ancrage culturel socialement et solidement

construit. Reste à saisir ce qui, historiquement, rend possible l'émergence de telles connivences.

« L'Histoire au présent »

- 4 L'histoire au présent. ¹ Comment rendre « visibles » des œuvres chorégraphiques du XX^e siècle, prestigieuses mais peu connues ? Dans les années 1990, cette préoccupation anime les plateaux de danse. Montant à la tribune du *Monde*, Dominique Frétard en porte l'écho : « Les danseurs sont saisis par la fièvre de la reconstitution » ². Sous les mots, le passé se met en abyme. Et déjà, par le biais de ces histoires constituées, les apports de Michel Foucault parfois se font entendre.

- 5 Qu'on en juge ! Voici le Quatuor Albrecht Knust ³. Revisitant le passé, il propose « ...d'un faune » (*éclats*). Le rideau se lève. Surgies de la pénombre de l'histoire, apparaissent des visions faunesques. Réalisés d'après les maquettes de Léon Bakst, les costumes projettent le parterre dans l'atmosphère de la Belle Époque. Des éclairages « impressionnistes » soulignent le trait, et déjà la pièce de Nijinski, créé en 1912, travaille les mémoires. Puis, voyage dans le voyage, le temps s'ouvre sur notre présent. Maintenant en costumes de ville, faune et nymphe dansent seuls devant un simple tulle blanc éclairé d'un plein-feux. Faune d'un autre « genre », l'homme et la femme tiennent tour à tour le rôle du chèvrepied ou de la nymphe. Puis, en silence le plus souvent, un faune joué par une femme étire seul la partition. Et toujours, le même temps, les mêmes espaces. Là-bas, trois hommes, interprètent la partition de la grande nymphe. Cette fois, des costumes de théâtre et d'opéra, à l'esthétique très XIX^e siècle, font remonter le public vers un temps jadis. Sur le décor, le spectateur peut lire des fragments issus de *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé. Maintenant, Emmanuelle Huynh et Loïc Touzé parodient un couple de bourgeois sortant d'une exposition consacrée à l'érotique des vases grecs de la Grèce Antique. Puis place aux improvisations. Jennifer Lacey interprète un Faune à sa façon. Boris Charmatz, à partir d'un texte pour enfant, écrit dans les années 1950, met en scène un dialogue entre un petit garçon, doté d'attributs faunesques, et une petite fille. Souvenirs. Patiemment sédimentées, dans les studios ou ailleurs, des histoires de vie rencontrent l'histoire du Faune. Voici Jean-Christophe Paré. Avec délicatesse, il effectue en silence chacune des postures corporelles de la partition du Faune. Trente secondes à chaque fois. Dans ce même espace-temps trois autres danseurs, à l'unisson, exécutent celle de la nymphe. Puis, la réécriture de la partition notée par Nijinski se déploie *in extenso*. L'univers sonore ? Un ensemble d'éclats, lui aussi. Ici, des voix lisent des bribes de poèmes de Stéphane Mallarmé, des textes de Daniel Oster consacrés à Mallarmé, des extraits tirés des *Cahiers* de Nijinski, mais aussi des phrases de Rodin défendant, en 1912, l'œuvre de Nijinski. Claude Debussy s'invite dans ce dédale de sons. Éclats dans ces éclats, ce seront trois versions de son fameux *Prélude*. Une interprétation pour Orchestre, dirigée par Ansermet, l'autre pour flûte et piano, la dernière pour piano seul. Présent aussi, le 20^e *Prélude* de Chopin.

- 6 Mettant en scène plusieurs seuils de lisibilité, ces *Éclats* interpellent l'historicité plurielle des corps. Dans la mise en tension subtile de ces multiples identités, ils cherchent à produire de l'intelligible. Jaillit de « trois poèmes » actualisés en trois genres différents, littéraire, musical et chorégraphique, ils font miroiter trois faunes. Sous une même appellation, des mots, des notes et des pas. D'un même élan, les souvenirs et les archives sur Mallarmé, Debussy et Nijinski ⁴ se placent aux avant-gardes de l'art. Traces et mémoires se mêlent. Le tulle pour évoquer la déconstruction de la profondeur de l'espace scénique voulu par Vaslav Nijinski. Le Faune-femme pour l'interprétation de Bronislava

Nijinska dansant, en 1922, le rôle-titre à la demande de Serge de Diaghilev. L'érotisme des vases, pour les accusations de Gaston Calmette, le directeur du *Figaro*, taxant le « tableau chorégraphique » du virtuose russe de vil érotisme. L'opus de Chopin, en souvenir de la dernière apparition de Nijinski improvisant, sur un prélude du maître, une danse à Saint-Moritz, dans le cadre magnifique de la Suvretta House. À chaque éclat, une mémoire ; à chaque mémoire, un présent interprété à l'orbe du passé. En ces espaces métaphoriques, les images filent et défilent. Cette dramaturgie d'un parler sur, à partir de, dessine sans cesse le signifiant d'un signifié à jamais impossible à énoncer.

7 Loin d'être une faille, cette impossibilité revendiquée paraphrase la démarche. Car ces *Éclats* ne prétendent pas exhumer une histoire perdue pour la montrer à nouveau, ils veulent simplement la rendre crédible. Peaufinant les écarts, ces multiples visions de faunes instaurent des rapports d'identité/différences entre des chefs-d'œuvre passés et leurs mémoires visitées. En ces appropriations plurielles, l'art chorégraphique invente, déplace et subvertit pour laisser apparaître une série indéfinie de sens historiques. Au creux des corps, des images et des sons, elles articulent des dire et des faire sur ce que l'obscur du passé a tu à jamais. Ce regard critique opère d'autant mieux, qu'à ce moment, l'heure est à l'échange⁵. Chacun apporte sa marque, ses singularités, ses amitiés. Lors de leurs répétitions, les membres du Quatuor Albrecht Knust invitent des amis. Des liens se tissent. Sabine Prokhoris, rencontrée par Christophe Wavelet, lecteur attentif de Michel Foucault, lors de leur aventure commune à la direction de la revue *Vacarme*, partage parfois, avec d'autres, ces instants où la création se fait. Psychanalyste et agrégée de philosophie, l'ancienne secrétaire du centre Michel Foucault participe aux conversations et autres discussions. Sans être totalitaire pour autant, inéluctablement, la pensée de Michel Foucault nimbe l'atmosphère de ces réunions de travail. Au programme la danse bien sûr, mais aussi une épistémologie de l'histoire organisée à partir d'un réel sans cesse reconstruit. Non plus une histoire du devenir, mais une histoire visant la récupération du passé dans l'ici et le maintenant. Car ce type d'histoire n'instaure pas le relativisme de l'objet esthétique, simplement, il prend conscience du relativisme de l'histoire elle-même. Historicité : de la filiation à la question

8 Histoire encore, mais sur un autre mode cette fois. Suivant la leçon de Michel Foucault, ce faune revisité déjoue la chimère de la provenance pour mettre dans l'embarras le mythe de l'original et de l'originel⁶. Voyez plutôt. À partir des sources retrouvées, ces *Éclats* cherchent des résonances. Ils traquent les traces laissées pour les interpréter. Deux ans et demi de recherche sur les réceptions successives et distinctes de ces *Faunes* accompagnent les tâches relatives au déchiffrement de la partition initiale élaborée par Vaslav Nijinski dans les années 1915, et retranscrite en labanotation par Ann Hutchinson Guest et Claudia Jeschke à partir de 1983⁷. Interprétation, d'une interprétation, d'une interprétation, donc. Trois fois visitée, cette lecture de l'histoire s'interroge sur les conditions de l'historicité elle-même. Reléguant en coulisse tout éventuel commentaire mimo-gestuel et toute mythologie du « revoir », cette saisie de l'histoire met le travail herméneutique en haut de l'affiche. Dès lors, l'événement ne fonctionne plus comme le signe d'une vérité perdue à retrouver, mais surgit comme ce qui se produit dans le moment de la représentation. Interprétée, cette histoire se propose comme l'inévitable altération d'une altérité mythique à jamais inhumée. Dans ce dialogue avec l'inéluctable absence, « éclate » une « esthétique » matinée d'affect et de raison. Le titre, déjà, avait préparé le chemin. D'une désignation l'autre, ce n'est plus le mythique *Après-midi d'un faune*, mais « ...d'un faune » (*Éclats*). Les points de suspension pour évoquer le lien entre les

siècles, l'absence de majuscule pour démythifier l'éclat des reconstitutions. Puis, par-delà les guillemets, une parenthèse au contenu évoquant l'impossibilité de voir renaître « l'œuvre » en sa totalité.

- 9 Histoire, mémoire, œuvre, filiation, fidélité, reconstitution, dans le monde de la chorégraphie les termes valent à l'envi. Dans ce concert de mots et de notions, différences et différends apparaissent car, entre classiques et contemporains, les usages diffèrent. À chaque espace sémantique, une légitimité et une forme de création. Pour exemple, cette reconstitution de l'*Après-midi d'un faune* faite en 1976. Suivant les conseils de Bronislava Nijinska d'une part, et de Romola Nijinsky et de Léonide Massine d'autre part, on « remonte » le Faune mythique de Vaslav Nijinsky à l'Opéra de Paris. Dans le rôle du fils de Pan : Charles Jude. Sans être « entièrement fidèles à l'œuvre originale », les photographies du Baron Adolphe de Meyer, prises en studio à Londres, avaient ravivé les mémoires. Sous l'égide de ces lignages prestigieux – la sœur⁸, la femme, le maître de ballet – cette version devint la « version officielle ». Au moment où l'ingénierie culturelle perçoit en cette idéalisation du passé une valeur marchande, l'heure est à la restauration et à la valorisation du patrimoine. Cependant, l'approche subjectivée des « contemporains » déjoue la pertinence de l'évidence « muséale » des « reconstitutions » traditionnelles. Christophe Wavelet taille sa plume, lance ses traits. Dans la revue *Mouvement*, il dénonce la façon de procéder en vigueur dans le monde du ballet : « [...] il importe assez peu, en dernier recours, que celui que nous voyons transmettre cette danse [Charles Jude et le Faune] se soit inutilement privé de l'appui que lui offrait pourtant l'existence de la partition chorégraphique que Nijinski prit le soin d'établir patiemment. De surcroît, que nous le prenions en flagrant délit de fabuler, au nom de la « mémoire » qu'il a conservée de cette danse (c'est-à-dire, en réalité, de l'idée qu'il s'en est faite) n'a non plus rien, en soi, de définitivement disqualifiant. Non, le plus triste, c'est plutôt la médiocrité artistique de cette fiction chorégraphique à prétention historique⁹ ». En posant l'histoire comme question et non comme filiation, le chercheur-danseur remet au goût du jour le vieux débat entre modernité et tradition. Lorsque la réflexion historique contrarie les logiques de transmissions orale et mimétique de l'académisme, lorsqu'elle met en crise l'usage des mots et des concepts, tout un rapport au temps et aux choses bascule. Au creux des corps, la quête de l'origine n'affiche que l'état définitif de sa perte. Pour les contemporains, le passé, plus électif qu'impératif, n'est plus un en-soi à retrouver pour le montrer, mais une fiction du monde, qu'il convient sans cesse de mettre en demeure.

- 10 Dès lors, deux conceptions du monde joutent sans toujours se rencontrer. Dans la lignée des apports de Michel Foucault, l'historicité historienne faite d'éclats, de discontinuité et d'aléatoire contrarie la logique de l'héritage « œuvrant » pour la totalité, le continu et le causal.

Technique, discipline et « subjectivation »

- 11 Évoquant la question de la technique en danse, Boris Charmatz, danseur et chorégraphe contemporain, noircit les colonnes de la revue *Art Press* : « À moins que, bien entendu, on ne se rabatte à moindre frais sur LA technique, classique évidemment, aménagée pour les corps difficiles de la contemporanéité. On est encore dans ce *fantasme*, sans évaluer ce que LA technique empêche d'acquérir comme autre technique. On pense encore que le danseur se fait dans le studio, alors qu'il résulte aussi des spectacles, des lectures, des discussions, de tout ce qui forge son entendement »¹⁰. Au banc des accusés, les visions monolithiques et autocratiques des univers techniciens se limitant à peaufiner

l'excellence formelle des corps dansant. Il faut dire qu'un extrait du rapport sur l'enseignement de la danse commandé par le Ministère de la Culture avait déjà distribué ses hiérarchies et opéré ses réductions. Sous la plume de Marc Sadaoui, ancien directeur de cabinet de ce Ministère, on pouvait lire : « La formation en danse classique constitue la matrice indispensable de la formation de tout bon danseur professionnel, y compris en contemporain et en jazz »¹¹. D'un même voix, Isabelle Ginot et Isabelle Launay, universitaires au département Danse de Paris VIII, dénoncent ce réductionnisme faisant du corps un objet anatomo-physiologique à magnifier. Avec force, elles fustigent le « modèle académique, disciplinaire et soucieux de rentabilité » vanté par ce rapport car, « sa philosophie spontanée repose sur l'idéologie compétitive du corps instrument, la fixation *a priori* de "bases fondamentales", sur la coupure entre action et pensée, sur le partage des disciplines et la clôture »¹². En ligne de mire, l'idéologie dominante du corps « instrument » et la légitimité du partage hiérarchique des genres.

- 12 Discipline, rendement, corps instrument, clôture, pleins de caractères, les mots fusent. Dans l'intertexte, la pensée de Michel Foucault fait danser les plumes. À l'affiche, le chapitre « Discipline » de *Surveiller et punir*¹³ où l'auteur avait fait apparaître les dispositifs qui, depuis l'âge classique, exercent un pouvoir à partir d'une gestion savante des corps. Il faut dire que l'apprentissage de la danse classique se prête à merveille à cette théorisation de « l'assujettissement ». Distribution de l'espace et du temps, incorporation de savoir-faire codifiés évalués en fonction d'une norme, observations, sanctions, examens, autant de modalités contrôlant les corps et les esprits. Tactique moderne du pouvoir, l'univers du ballet exerce son emprise en mettant en scène une savante anatomie politique du détail¹⁴. Inscrit dans la durée et accompli avec justesse dans un espace clos et bien déterminé, l'apprentissage académique transforme peu à peu ces corps en quête d'idéal. Participant à la fabrique de l'excellence corporelle, l'exercice prend ici tout son sens. Analytiquement décomposé et systématiquement ordonné, il devient le lieu où s'épanouit un contrôle savamment réglé. Imposant aux danseurs des tâches à la fois répétitives et différentes, mais toujours graduées, il assure, dans la contrainte et la continuité, sa fonction de modelage. Sous le regard du maître de ballet, la discipline repère les écarts, hiérarchise les artistes et les pousse, dans le même temps, à se conformer à la mise en mouvements de formes idéelles dont les limites, inscrites dans la dynamique d'une évolution incessante, ne cessent de fuir plus avant. Prépondérante en danse classique, l'esthétique du contrôle et de la forme magnifiée maintient l'individu dans un ordre préétabli. Au tribunal de la norme, le souffle de l'idéal fait sonner les trompettes de la renommée.
- 13 Dans cet univers, l'Opéra de Paris affirme son excellence et sa domination. La fabrique des corps y commence jeune. Pour les élèves, « une admission en cours de cursus, jusqu'à l'âge de 11 ans et demi pour les filles et 13 ans pour les garçons, est également fréquente, mais l'école marque une préférence très nette pour un recrutement le plus tôt possible, afin de ne pas consacrer trop d'effort à la correction des défauts acquis antérieurement »¹⁵. Quelques lignes, et voici dessinés les contours d'une bio-esthétique idéale. Au programme, des morphologies jeunes et canoniques aux anomalies évincées. Dépouillés de tous ses défauts présumés, le corps virtuose doit apparaître dans la pureté absolue des lignes et de la grâce. Au firmament de ce ciel sans nuage : les *Étoiles*. D'emblée, leurs silhouettes sveltes et ardentes imposent un style. Depuis Vaslav Nijinsky et Anna Pavlova, les noms s'enchaînent au panthéon du XX^e siècle de la danse. Modèles parfaits, absolus à atteindre, ces figures mythiques hantent les jeunes danseurs. Leurs présences s'imposent

comme des références suprêmes à atteindre, voire à dépasser. Car ici, la technique ne saurait être qu'un enfermement. Appliqué à sa barre, l'aspirant virtuose cherche à transcender les attentes, à sublimer la beauté, à la magnifier davantage. Son rêve ? Incarner la limite en se pliant à une discipline avant tout productrice de virtuosité. Cependant, lorsque la perfection formelle, sert d'alibi à la domination, lorsqu'une certaine fabrique des corps veut étendre son emprise sur les autres styles. D'autres voix s'élèvent, indociles, rétives et dissonantes.

- 14 Délaissant les injonctions absolutistes de l'académisme et des corporéités qu'il impose, les « contemporains », ceux de la marge ¹⁶, s'engagent vers la voie de la subjectivation. L'hypothèse est simple : si, sous l'emprise des disciplines, l'individu n'existe pas en soi mais comme assujettissement, l'expression de sa liberté consiste à se produire lui-même. Ici, à nouveau les apports de Michel Foucault se font entendre. L'heure est à « l'herméneutique du sujet » et au « souci de soi ». Dès lors, pour le sujet dansant, se produire c'est se déconstruire ; c'est inventer d'autres modes de soi, explorer les frontières, s'ouvrir, repousser les limites de son univers d'opinions et d'actions. En ces lieux polymorphes où la corporéité se crée en incorporant aussi la culture alentour, l'apprentissage ne se focalise plus essentiellement sur les conditions d'appropriation d'une forme idéale, mais cherche dans l'innombrable de formes et des espaces pluriels, des ensembles de possibilités à mettre en œuvre pour affirmer le danseur dans sa position du sujet. Au bout de ce chemin sans marges, émerge, pour l'artiste, l'espoir de se comprendre comme un être de vérité. Du même geste, sous l'égide du maître penseur, le danseur s'enrichit d'une autre dignité.
- 15 En fait, l'histoire de ces univers techniques se lit comme une histoire des vigilances placées et déplacées. Maniant des ensembles discursifs distincts et des savoirs différents, classiques et contemporains incarnent deux conceptions du monde et de l'art où parfois des éthiques s'affrontent. Au creux de ces différends et de ces différences, des bio-esthétiques singulières émergent, révélant des luttes pour la conquête d'espaces chorégraphiques parfois concurrentiels.
- « Désexualiser le plaisir »
- 16 1998, Alain Buffard présente *Good boy*. De dos, l'artiste se penche vers l'avant. Insensiblement, le public découvre une masse de chair où cuisses et mollets jouent de concert. Sans queue ni tête, ce corps travaille à une autre présence, il renvoie en coulisses les allégories de l'humain les plus usuelles. Sur scène un amas de chair ; plus de visage, plus de tronc, plus de face. Sous la lueur blafarde des néons, le chorégraphe s'enrichit d'un nouveau registre corporel ; il se métamorphose, se défait de sa condition première. Sur la peau glabre, la lumière glisse, le mouvement s'insinue. Dans ce mélange d'ombres et d'éclats, la gestuelle donne vie aux formes. L'entrecuisse s'ouvre. Une fente se crée. Explorant la faille, un poing s'engouffre, puis l'avant-bras. Protubérance singulière, la forme enfantée visite l'espace de cette béance. Peu à peu, l'orifice et le membre ordonnent le faire. Doucement, le poing s'ouvre, cherche le contact. La cuisse se déplace vers l'épiderme offert pour entamer une histoire de peaux et d'effleurements réciproques. Sous l'emprise des frôlements, les volumes se font et se défont, engendrant sans cesse de nouvelles anatomies. Dans ce parcours, où le touchant se veut touché, la main glisse, l'émoi grandit. À fleur de peau, cette danse dissout les formes conventionnelles et reconnaissables du plaisir. Avec tact, elle les déplace, les met en suspens pour leur trouver une existence dans un ailleurs non convenu. Selon le chorégraphe, la chair devient alors un lieu « ouvert aux circulations et à la polymorphie

du sexuel¹⁷ ». Se frôlant, se réinventant, et se ré-érotisant sans cesse, l'artiste plonge le public dans un troublant corps à corps riches de sensations et de sensualités inédites.

- 17 Bien sûr, l'univers chorégraphique avait jusque-là laissé une grande place à l'Éros, la danse restant un univers propice aux phantasmes charnels. Les mouvements suggestifs des bassins ou encore l'ouverture des cuisses sillonnent des espaces où aime s'engouffrer le désir. Cependant, qu'elles soient fente ou saillie, ces figures du corps se référaient toujours à la génitalité. Sans congédier pour autant cette dynamique pulsionnelle et érotique, Alain Buffard en détourne les formes. En toute conscience, il invente des mouvements en visitant des surfaces et en découvrant des configurations et des intensités non couvertes par les instances traditionnelles du sexe. Mais lesquelles et pourquoi ?
- 18 Se frôlant, l'artiste homosexuel fait peau neuve. Son geste le défait des oripeaux de la normativité¹⁸. Cet usage de soi vise la subversion des pouvoirs en place traversés par les questions de politiques et de désir. En déjouant les usages de la sexualité, il veut mettre à distance les valeurs d'un pouvoir incarné par la figure de l'hétérosexuel, faisant du seul sexe, le paradigme de toutes les relations possibles. À ce point, l'œuvre entre en résonance avec les écrits de Michel Foucault, auteur de chevet du chorégraphe. La place prépondérante accordée au corps et la condition gay des deux hommes rendent propice cette rencontre entre une pensée de l'*Histoire de la sexualité* et un faire chorégraphique. Le mot d'ordre ? « Déssexualiser le plaisir »¹⁹. Dans son travail, l'historien philosophe avait lancé son programme : « C'est de l'instance du sexe qu'il faut s'affranchir si, par un retournement tactique des divers mécanismes de la sexualité, on veut faire valoir contre les prises de pouvoir, les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance. Contre le dispositif de la sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs »²⁰. Pour contrarier les effets de pouvoirs, l'auteur suggérait de déconstruire les usages et les représentations du corps à partir d'un ancrage polico-sexuel. Déplacer les vigilances de la sensualité sur certaines zones corporelles négligées, créer des dissonances, des écarts et des excès de sens dans les significations monolithiques du genre, composer de nouvelles possibilités de plaisirs non encore imaginées deviennent pour le chorégraphe les modalités d'une recherche résolument créatrice. Par ces pratiques, l'espoir naît de faire apparaître de nouvelles virtualités d'être aujourd'hui empêchés par la domination de l'ordre hétéronormatif stabilisant l'oppression en la naturalisant. Ici et là, philosophe et artiste politisent le corps pour mieux le ré-interroger. Ils désavouent les savoirs et les modes d'accès aux certitudes qui lui sont liés : qu'est-ce que la vérité du sexe, sinon des modalités discursives prises dans des conjonctures sociohistorique qui les organisent et leurs donnent sens ? L'heure est au « *queer* », ce mode d'existence inventé par une culture gay aimant engendrer des types de relations, de valeurs et d'échanges ni homogènes ni superposables aux formes culturelles générales. Ou du moins, voici convoquée la face enchantée de son désir. Très liée à l'invention et à la théâtralisation de soi, cette « *queer attitude* » s'accommode fort bien du monde de l'art. Dans cet univers, le cinéma et les arts plastiques avaient déjà jeté les bases d'une esthétique homo-sensuelle construisant et percevant le corps comme un « état volatil et diffus, avec ses rencontres de hasard et ses plaisirs sans calcul »²¹. Pour ce groupe opprimé, cette attitude revendiquant la singularité de sa marginalité reste un moyen efficace d'afficher en public ses désaccords avec la culture dominante. Pierre Bourdieu a bien repéré les enjeux de ces attitudes rebelles. Fondé sur une particularité du comportement, le mouvement homosexuel a peu à peu

opéré un mouvement de subversion par la mise en jeu de savantes constructions allégoriques visant à imposer de nouvelles catégories de perception et d'appréciation. Rassemblant des individus relativement privilégiés du point de vue du capital culturel et possédant une forte disposition subversive – Michel Foucault fait ici figure de parangon – ce groupe a su mener à bien une lutte contre l'homophobie. Il a pu « constituer une avant-garde au moins sur le plan du travail théorique et de l'action symbolique ». À terme, l'espoir de réduire le « déni d'existence publique »²² les stigmatisant.

- 19 Historicité, « subjectivation », homosexualité, ces figures ont dévoilé l'existence d'une affinité spécifique entre une poignée de chorégraphes et la pensée de Michel Foucault. Inventant de nouveaux usages, déjouant les évidences ou encore se dépouillant des oripeaux de la norme, ces artistes de la marge proposent sur les scènes de l'art d'autres formes pour penser le corps, pour l'agir, pour l'écrire. En filigrane de ces dire et de ces faire, la recomposition du paysage chorégraphique français apparaît peu à peu.

NOTES

- 1.. Titre du chapitre n  1 de *Art Press*, numéro spécial médium : « Danse », n  23, 2002.
- 2.. Dominique FRÉTARD, « Les danseurs sont saisis par la fièvre de la reconstitution », *Le Monde*, 22 juin 1996.
- 3.. Le groupe fait référence, au danseur, chorégraphe et pédagogue allemand qui, au début du siècle, consacra une partie de son activité à développer le système de notation du mouvement selon les principes élaborés par Rudolf Laban.
- 4..   dessein, nous emploierons deux orthographes pour cet artiste. L'une avec un i en référence aux traductions les plus récentes, l'autre avec un y, usage classiquement en vigueur au début du siècle.
- 5.. Christophe WAVELET, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement* n  2, septembre/octobre 1998, p. 18-21.
- 6.. Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », 1976, *Dits et écrits*, T. II, 1994, p. 136-156.
- 7.. Claudia JESCHKE et Ann HUTCHINSON GUEST, « Waslaw Nijinski chorégraphe du faune », Françoise STANCIU-REISS Jean-Michel POURVOYEUR, * crits sur Nijinski*, Paris, Chiron, 1992, p. 79-88.
- 8.. Roland HUESCA, *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.
- 9.. Christophe WAVELET, « Nijinski, encore », *Mouvement*, janvier/mars 2001, p. 109-111.
- 10.. Boris CHARMATZ, « Il va falloir faire vite », *Art Press*, numéro spécial médium : « Danse », n  23, 2002, p. 112-113.
- 11.. Marc SADAoui, *L'Enseignement de la danse. Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, 23 octobre 2003, p. 55.
- 12.. Isabelle GINOT et Isabelle LAUNAY, « L' cole, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, numéro spécial médium : « Danse », n  23, 2002, p. 106-111.
- 13.. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

- 14.. *Ibid.*, p. 141.
 - 15.. Marc SADAoui, *op. cit.*, p. 59.
 - 16.. On peut regrouper sous ce terme tous les signataires du 20 août (1997).
 - 17.. Interview Alain BUFFARD, Selooua BOULBINA et Sabine PROKHORIS, *Vacarme* n°7, janvier 1999, p. 92-95.
 - 18.. Roland HUESCA, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'Esthétique* n° 45, 2004, p. 139-151.
 - 19.. Michel FOUCAULT, « Michel Foucault. Une interview : sexe pouvoir et la politique de l'identité », 1982, *Dits et écrits*, T. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 735-746.
 - 20.. Michel FOUCAULT, *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, T. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 208.
 - 21.. Cité par Sabine PROKHORIS, « Le chant des gestes indomptés », *Mouvement* n° 12, avril/ juin 2001, p. 56-57.
 - 22.. Pierre BOURDIEU, « Quelques questions sur la question gay et lesbienne », Didier ÉRIBON, *Les Études gay et lesbienne*, Paris, Supplémentaires Centre Georges Pompidou, 1998, p. 45-50.
-

RÉSUMÉS

Histoire, technique, homosexualité, ces trois figures permettent de dévoiler l'existence d'une affinité spécifique entre une poignée de chorégraphes de la marge et la pensée de Michel Foucault. Inventant de nouveaux usages de soi, déjouant les évidences ou encore se dépouillant des oripeaux de la norme, ces artistes proposent d'autres formes pour penser le corps, pour l'agir, pour l'écrire. En filigrane de ces dire et de ces faire, la recomposition du paysage chorégraphique français apparaît peu à peu.

History, technique, homosexuality. These three fields enable us to put forward the existence of a special link between a few choreographers who are out of the main stream and Michel Foucault's work. By imagining new ways of being, by getting rid of common place views or normative thoughts, these artists propose other means to grasp the body, to use it, to present it. Thanks to such data, it becomes possible to discover the new layout of the French dance world.