

Traversées transgressives des frontières : genre, ‘race’ et sexualité dans la chorégraphie contemporaine des années 1970

Ramsay Burt

Ramsay Burt est professeur d'Histoire de la Danse à l'Université De Montfort, Royaume-Uni. Ses publications comprennent *The Male Dancer* (1995, 2007), *Alien Bodies* (1997), *Judson Dance Theater* (2006), et, avec Valérie Briginshaw, *Writing Dancing Together* (2009). En 1999 il a été professeur invité au Département of Performance Studies de l'Université de New York et en 2010 à la Section Danse de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Il est professeur invité à PARTS à Bruxelles. Avec Susan Foster, il est rédacteur en chef fondateur de la revue « Discourses in Dance ».

Résumé

Cet article explore les intersections entre les discours normatifs sur genre, ‘race’ et sexualité qui entrent en jeu dans la mise en scène des masculinités par des danseurs professionnels. Il le fait à travers l’analyse de deux versions d’une pièce de danse contemporaine à succès, *Troy Game* de Robert North : la production originale présentée à Londres à partir de 1974 et sa reprise en 1979 aux États-Unis. Chaque production a créé une tension autour des limites des identités masculines normatives. L’article explore ces tensions à partir des réflexions de Michel Foucault sur la transgression et de Stuart Hall sur les impératifs sociaux qui visent à restaurer l’ordre et à contrôler les frontières à l’intérieur des systèmes de classification.

Mots clés

Danses afro-caribéennes, danse contemporaine, études postcoloniales, masculinité, Robert North, théorie *queer*, *Troy Game*.

Abstract

This article explores the intersections between normative discourses of gender, ‘race’ and sexuality that come into play during the performance of masculinities by professional dancers. It does this through readings of two productions of the very popular contemporary dance piece, *Troy Game* de Robert North: the original London production

from 1974 and its revival in 1979 in the USA. Each production created tension around the limits of normative masculine identities. The article explores these tensions by drawing on Michel Foucault's discussion of transgression and Stuart Hall's discussion of the social imperatives to restore order and police borders within classification systems.

Keywords

African Caribbean dance, contemporary dance, masculinity, Robert North, postcolonial theory, queer theory, *Troy Game*.

Cet article ¹ explore les différentes façons dont le genre, la sexualité et les différences raciales sont représentés dans deux productions du spectacle de danse *Troy Game* [*Jeu troyen*]. Cette œuvre, chorégraphiée en 1974 par Robert North² pour les danseurs du London Contemporary Dance Theatre, a eu un succès notable³. Elle a été reprise en 1979 par la compagnie phare du ballet afro-américain, le Dance Theatre of Harlem, puis dans le répertoire de nombreuses compagnies internationales de ballet, dont plusieurs compagnies en France (Bordeaux, Toulouse, etc.). Interprétée par des danseurs masculins avec torsos et jambes nues, une grande partie de la pièce, librement inspirée de la capoeira, l'art martial brésilien, est constituée de pas de deux de combat chorégraphiés et de la performance d'ensemble ou à l'unisson de gestes agressifs et des mouvements athlétiques. Comme l'observe la critique de danse Debra Craine : « Corps de baiseurs dégoulinant de sueur, les poings serrés en bravoure macho, et la flexion des biceps bien dotés : c'est le sujet de *Troy Game*⁴ ». Cette bravade est néanmoins parfois minée par des

¹ Cet article est le fruit de l'élaboration d'une communication présentée par l'auteur au 1er Congrès des Etudes de Genres en France organisé par le GIS, Institut du genre à l'ENS de Lyon du 3 au 5 septembre 2014, dans le cadre de l'Atelier "Genre et Danse" coordonnée par Hélène Marquié et Marina Nordera. Ces dernières ont accompagné l'auteur dans l'établissement de la version française du texte.

² Robert North est un chorégraphe Américain, un des membres fondateur du London Contemporary Dance Theatre en 1967, et aussi brèvement un membre du Martha Graham Dance Company 1967-69. *Troy Game* est son oeuvre le bien connu.

³ Alexander Bland dans le *Observer* 10 Novembre 1974 écrit que *Troy Game* est 'tout dansant tout sautant ... un gambade de bonne humeur [all-dancing, all jumping ... a good-natured romp]. James Kennedy dans *The Guardian* 25 Février écrit que 'cet agréable, vivifiant démonstration de l'énergie tout masculin est un des succès certain dans le programme du troupe' [this cheerful, invigorating demonstration of all-male energy is one of the surest successes in the company's programme']. Meret Bates dans *The Guardian* le 25 Juin 1976 écrit que *Troy Game* est 'drôle, frappant, exultant' [funny, punchy, exultant]'. Le spectacle reste dans le répertoire du troupe depuis plusieurs de saisons.

⁴ CRAINE Debra, *The Times*, 17 septembre 1996, p.16, traduction personnelle.

incidents humoristiques. Dans la scène d'ouverture, par exemple, les danseurs montent les uns sur les autres pour poser dans une pyramide gymnique mais le danseur le plus fort, placé en bas de la construction, rampe dehors, menant à son inévitable effondrement. Dans la production britannique d'origine, la personne responsable de cet effondrement était le danseur Namron, d'origine Jamaïcaine, le seul danseur noir dans la troupe.

Les différences de regard apportées par les productions de Londres et de Harlem sur le genre, la sexualité et les différences raciales sont plus claires dans une scène loufoque vers la fin de la pièce, interprétée par Namron dans la production originale. Quand il commence à danser d'une manière ondoyante, polycentrique, sur le rythme d'un tambour d'acier⁵, les autres danseurs se livrent à un chahut comique, en essayant de l'arrêter, pour finir par danser eux mêmes à la manière de ses mouvements afro-caribéens. Dans la version britannique, Namron semblait se distinguer des autres danseurs blancs à cause de la couleur de sa peau. Dans la version de New York, dans laquelle tous les danseurs étaient noirs, son rôle a été repris par un danseur qui exécute cette scène d'une façon *camp*⁶ et maniérée ; à la fin de la scène, les autres danseurs ne l'imitent pas. On peut expliquer ces différences d'interprétation par l'examen des contextes culturels divergents des identités britanniques et afro-américaines. Mon hypothèse est que les différences sont produites également par la façon dont ces deux productions se heurtent aux limites. La production britannique transgresse les limites entre Noirs et Blancs, entre l'identité anglaise et celles des immigrés des pays du Commonwealth, entre la tradition de la danse occidentale et l'esthétique de la danse de la diaspora africaine. Aucun de ces éléments n'apparaît dans la production américaine qui, à mon avis, est troublée, au contraire, par la limite entre homosocialité hétéronormative⁷ et sexualité homosexuelle. L'enjeu dans cet article est la nature de ces limites et transgressions.

⁵ Les tambours d'acier (*steel-drum*) sont des percussions en tôle fabriquées à partir d'objets en métal récupérés (boîtes, bidons) ; ils sont originaires de Trinidad et utilisés dans les *steel band* des Caraïbes.

⁶ N.D.R. : Le *camp* est une esthétique qui s'est répandue dans les milieux gays en Angleterre et aux États Unis dans les années 1960-1970, caractérisée par une parodie des signes de féminité, par l'artifice, l'exagération. Il connote le fait d'être efféminé. Voir SONTAG Susan, "Notes on Camp", in *Against Interpretation*, [1966], Picador, New York, 2001 ; « Le style 'Camp' », in *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, pp. 307-327.; NEWTON Esther, *Mother Camp – Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, The University Press of Chicago, 1972, 1979.

⁷ Eve Kossofsky Sedgwick a écrit de cet aspect des relations ambigües entre les hommes :

« Pour un homme d'être l'homme qui est populaire et travaille bien avec des hommes est séparé que par un invisible, soigneusement floué, ligne toujours-déjà traversé d'être «intéressé dans les hommes" For a man

Les limites dont je parle sont générées par les relations de pouvoir qui contrôlent les identités normatives. Pour comprendre les tensions créées autour de ces limites, il est utile de s'appuyer sur les idées du sociologue Stuart Hall concernant la classification et les idées du philosophe Michel Foucault sur la transgression. Hall soutient qu'il existe toujours des tensions et des préoccupations concernant le maintien de la classification, en particulier celle des différences raciales. Selon Stuart Hall, il y a une propension, dans la culture humaine, à classer les sous-groupes de types humains, à fragmenter la diversité de la société en types très distincts sur la base de caractéristiques essentialisées, intellectuelles ou corporelles⁸.

Ceci est particulièrement pertinent dans la façon dont les Noirs sont placés dans le système de classification qui a été développé au cours de la période coloniale. Ainsi, Hall observe que, lorsque l'on dit que quelqu'un est noir, un certain nombre d'hypothèses normatives entrent immédiatement en jeu : ils ont des « corps sonores, [ils sont] bons en sport, bon à la danse, très expressifs, pas d'intelligence, jamais eu une pensée dans la tête [...] une tendance à un comportement barbare. Tous ces éléments sont regroupés, tout simplement dans le système de classification elle-même⁹ ». Hall ne remarque pas que ces hypothèses stéréotypées s'appliquent principalement aux hommes noirs plutôt qu'aux femmes. C'est ce genre d'idées que les danseurs noirs comme Namron et les membres masculins du Dance Theatre of Harlem doivent invariablement affronter quand ils se présentent au public.

L'incident comique de Namron, dans la première production britannique, se produit vers la fin du spectacle. Les premières séquences que j'ai déjà décrites, se composent d'une chorégraphie d'ensemble dans un vocabulaire gestuel hybride, vaguement inspiré de la capoeira et d'autres arts martiaux, combinés avec des roues, des roulades d'aïkido, de la danse contemporaine et du ballet. North avait vu pratiquer la capoeira lors d'une tournée du London Contemporary Dance Theatre au Brésil. Namron avait ramené des disques de Batucada Samba¹⁰ pour percussions brésiliennes et des sifflets, qui ont constitué

to be a man's man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-already crossed line from being "interested in men" (ibid.: 89).

⁸ HALL Stuart, *Race, The Floating Signifier*, 1997, p. 3. <http://www.mediaed.org> [consulté le 02/06/14], traduction personnelle.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Batucada est une espèce de Samba Brésilienne notable pour la vitesse et répétitions du pulse.

l'accompagnement musical dans la production originale. Pour le Dance Theatre of Harlem, une partition basée sur ces instruments a été composée pour des percussions normal d'un orchestre occidentale par Bob Downes.¹¹ Les sections d'ensemble de la version originale étaient suivies par des solos chorégraphiés pour permettre aux membres de la London Contemporary Dance Theatre de montrer leurs qualités singulières. Le dernier était une drôlerie dansée par Ross McKim. Le critique de danse John Percival donne une bonne description de celui-ci dans un article de 1974 :

En entrant comme s'il ne se souvenait pas quoi faire, il effectue un petit solo presque improvisé, puis saute hors de la scène, mais il y est ramené par un homme qu'il a heurté. La séquence est répétée, mais cette fois-ci deux autres l'attrapent. Finalement, il est pris dans une course-poursuite avec tous les autres derrière lui¹².

À la fin de cette course, les tambours d'acier succèdent aux percussions brésiliennes et Namron commence à danser à la manière typique des Caraïbes, avec des mouvements ondoyants.¹³ La comédie qui avait été brièvement introduite avec l'effondrement de la pyramide au début, revient avec le solo de McKim et se poursuit avec Namron. Les autres danseurs s'arrêtent, regardent ce que fait Namron, et décident qu'il faut l'arrêter ; c'est McKim qui est poussé assez brutalement vers lui pour essayer de l'interrompre. McKim, qui est le plus petit danseur dans la troupe, grimpe dans un premier temps sur le dos de Namron pour tenter de stopper les ondulations de sa colonne vertébrale. Namron continue à danser, indifférent. Ici, comme ailleurs, c'est la force physique de Namron que l'on remarque. Chaque fois que McKim et les autres danseurs essaient de bloquer une partie du corps de Namron, le rythme est repris par une autre partie. Lorsque les genoux et les pieds sont immobilisés, le tronc et les hanches reprennent le rythme ; quand ses mains sont plaquées sur ses côtés, il hoche et secoue la tête. La chorégraphie montre ici la différence entre d'un côté la position verticale du corps de la danse occidentale où la colonne vertébrale bien droite et le bassin rigide se déplacent comme une seule unité et,

¹¹ Jon Keliehor, accompanist à London Contemporary Dance Theatre, fait un transcription des disques de Namron pour les tambours et instruments de percussion Européens et Bob Downes écrit des sections de musique additional.

¹² PERCIVAL John, « Troy Game », *The Times*, 8 novembre 1974, p. 13, traduction personnelle.

¹³ Les danseurs anglais d'origine Caraïbes souvent disent qu'un caractéristique typique des danses Caraïbes est les mouvements ondoyants doux de la colonne vertebrale qui contraste avec les mouvements plus vigoureux et percussives caractéristique des danses masculines de l'Afrique de l'ouest (e.g. dans Niger et Ghana).

de l'autre côté, la nature polyrythmique et polycentrique des danses africaines et de la diaspora, où les rythmes contrastés peuvent s'inscrire dans les différentes parties du corps. Finalement, tous les danseurs s'entassent sur Namron, le clouant au sol. Le groupe est alors agité de vibrations, comme traversé par une énergie semble provenir du danseur et les fait miraculeusement rebondir vers le haut et au loin. Namron émerge triomphalement et danse hors de la scène avec des pas jazzy que, comme je l'ai mentionné plus tôt, les autres danseurs imitent. Cette conclusion suggère un processus d'intégration de Namron dans la compagnie et témoigne d'une prise de conscience que la différence n'est pas si grande qu'elle était apparue dans un premier temps. Cela correspond à une intégration plus large des danseurs noirs britanniques originaires des Caraïbes dans les compagnies de danse contemporaine en Grande-Bretagne dans les années 1970 et 1980.

Bien que la version de cette scène par le Dance Theatre of Harlem soit aussi pleine d'humour, il y a moins de détails comiques, ce qui est compréhensible étant donné que les Américains ont repris des rôles créés spécifiquement pour chacun des danseurs dans la compagnie britannique. Alors que Namron était le seul danseur noir de cette compagnie, tous les danseurs américains sont noirs, et leur version attire l'attention sur le danseur qui a pris le rôle de Namron en raison du caractère efféminé et exagéré de ses gestes.¹⁴ La musique de la séquence ne provient pas de tambours d'acier et, à la fin, les danseurs n'imitent pas les pas maniérés par lesquels le danseur quitte la scène. Dans chaque version, un danseur se distingue parce qu'il n'est pas à sa place par rapport aux limites créées par un système de classification. Comme l'explique Stuart Hall :

Vous ne vous inquiétez pas de la saleté dans le jardin, car elle appartient au jardin, mais dès que vous voyez la saleté dans la chambre, il faut que vous fassiez quelque chose, car symboliquement ça ne lui appartient pas. Et ce que vous faites de la saleté dans la chambre est que vous nettoyez, vous balayez, vous restaurez l'ordre, vous maintenez la sécurité des frontières. Vous connaissez les limites rigides et fixes entre ce qui est approprié ou pas approprié. Intérieur et extérieur. Cultivé et barbare, et ainsi de suite¹⁵.

¹⁴ Il danse dans un manière qu'on peut décrire avec le mot anglais 'camp'. N'importe si cet danseur est homosexuel ou non, l'intention chorégraphique ici est de signifier l'homosexualité.

¹⁵ HALL Stuart, *Race, op.cit.*, p. 3.

Dans chaque production, le chahut comique résulte de la nécessité de rétablir l'ordre et maintenir la sécurité. Alors que la production de Londres se termine par la réintégration de Namron dans le groupe, l'homosexualité signifiée par le danseur dans la production de Harlem reste menaçante, signe d'une différence. Une limite infranchissable entre une camaraderie homosociale acceptable et un désir homosexuel inacceptable est tracée dans les deux productions. La chorégraphie de North évite tous les signes de l'homo-érotisme. Une grande partie de la chorégraphie suggère le combat des arts martiaux. Les hommes conservent une distance constante entre eux. S'ils se touchent, ce n'est que brièvement, d'une main qui, en général, tient l'autre ou le pousse au loin. Ou bien le contact se produit lorsque la chorégraphie demande que les danseurs créent ensemble une forme singulière. Ces tableaux suggèrent la statuaire. La ressemblance à une statue, note Richard Dyer, évoque le *aesthetique classique Grec*:

Un corps dur, avec un profil défini, ne risque pas la fusion avec d'autres organismes. Un sentiment de séparation et de délimitation est important pour l'amour propre blanc masculin [...]. Seul un corps dur visiblement limité peut résister à l'immersion dans l'horreur de la féminité et du non-blanc¹⁶.

Le titre du spectacle, avec sa référence à Homère, évoque le classique. L'idée d'un corps dur, visiblement borné est le point de départ de la chorégraphie de North.

Les relations de pouvoir qui maintiennent et renforcent les frontières entre les races et les sexualités restent largement invisibles, mais menacent de surgir au moment où elles risquent d'être transgressées. Les idées de Foucault au sujet de la transgression apparaissent dans un de ses premiers essais sur Bataille. Il suggère que la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est toujours déjà transgressée : car l'intérieur dépend de ce qui est exclu, il n'y aurait pas d'identité si l'extérieur n'existait pas. « Inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie » remarque-t-il, « vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre¹⁷ ». L'identité exclue est en effet opérante dans les limites qui sont censées l'exclure, en effet Foucault affirme que les limites se trouvent en ce qu'elle exclut. Les identités blanches sont définies par

¹⁶ DYER Richard, *White*, London, Routledge, 1997, pp. 152-153, traduction personnelle.

¹⁷ FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, *Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963, pp. 751-769, consulté dans l'édition *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 265.

l'exclusion de la négritude. Les Blancs de sexe masculin dans les pays occidentaux jouissent du privilège de rester non marqué (*unmarked*), mais comme Richard Dyer le souligne, leur blancheur est largement définie en termes négatifs comme n'étant pas noire. Dans une certaine mesure, cela suggère que les personnes blanches manquent de toutes les caractéristiques qui rendent attrayante et passionnante la culture noire. L'homme noir est donc à la fois une source de crainte et de fascination. Dans la version britannique de *Troy Game*, la danse de Namron performe l'extérieur exclu de la masculinité blanche. Il n'est pas particulièrement surprenant que les danseurs finissent par danser comme Namron, étant donné que la danse et la musique noire ont été dominantes dans la culture populaire occidentale depuis plus d'un siècle. L'esthétique de la diaspora africaine est opérante à l'intérieur des frontières qui contiennent des prétendues danses blanches, ouvrant des potentiels pour une esthétique plus diversifiée et inclusive. Par rapport à la relative uniformité de taille, de morphologie et de formation classique des danseurs du Dance Theatre of Harlem, les danseurs du London Contemporary Dance Theatre sont plus diversifiés non seulement dans leur formation en danse mais aussi par la taille et les caractéristiques physiques, ce qui rend possible l'assimilation de la différence de Namron.

Suivant la pensée foucauldienne, la qualité *queer* du danseur dans la version du Harlem de *Troy Game* menace de transgresser les frontières de la masculinité noire. L'historien d'art Kobena Mercer a commenté une tendance au comportement macho chez certains hommes noirs. Ceux-ci note-t-il :

Incorpore[nt] les attributs associés à des définitions dominantes de la virilité – comme être vigoureux, dominateur, indépendant – afin de récupérer un certain degré de pouvoir ou d'influence actifs sur les conditions objectives d'impuissance créés par le racisme¹⁸.

Ce potentiel de récupération de pouvoir et d'influence, offert aux danseurs afro-américains par les rôles de guerriers dans *Troy Game* est menacé par le comportement des sexualités non normatives. Dans la version de Harlem, la qualité *camp* du danseur qui

¹⁸ MERCER Kobena, « Race, sexual politics and black masculinity : a dossier », in Rowena CHAPMAN, Jonathan RUTHERFORD (dir.), *Male Order : Unwrapping Masculinity*, London, Lawrence and Wishart, 1988, pp. 112-113, traduction personnelle.

a pris le rôle de Namron ne peut donc pas être assimilée par le reste de la troupe. Néanmoins, de même que l'on ne peut qu'admirer la force physique de Namron dans la production de Londres, on ne peut qu'admirer dans la production de Harlem la force émotionnelle et la résilience du danseur, qui persiste dans son comportement, malgré les efforts de tous pour le maîtriser. En conclusion, l'argumentation de Stuart Hall sur les impératifs sociaux pour rétablir l'ordre et le maintien des frontières au sein des systèmes de classification nous permet de comprendre l'épisode loufoque dans *Troy Game*. Grâce à Foucault, il devient clair que les transgressions dans cet incident public sont dangereuses parce qu'elles indiquent d'autres manières d'être qui appellent à une acceptation plus ouverte des différences.

BATES Meret, « London Cotemporary Dance » *The Guardian* 25 Juin 1976 p.8.

BLAND Alexander, « Twists and jumps and lyrical lifts » *The Observer* 10 Novembre 1974 p. 31

CRAINE Debra, « Limp classics redeemed by hunks », *The Times*, 17 septembre 1996, p. 16.

DYER Richard, *White*, London, Routledge, 1997.

FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, *Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963, pp. 751-769, consulté dans l'édition *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, pp. 261-278.

HALL Stuart, *Race. The Floating Signifier*, 1997 <http://www.mediaed.org> [consulté le 02/06/14]

KENNEDY James, « Extinction at the Shaw » *The Guardian* 25 Février 1975 p. 10.

MERCER Kobena, « Race, sexual politics and black masculinity: a dossier », in Rowena CHAPMAN et Jonathan RUTHERFORD (dir.), *Male Order : Unwrapping Masculinity*, London, Lawrence and Wishart, pp. 97-164. 1988

PERCIVAL John, « Troy Game », *The Times*, 8 novembre 1974, p. 13.

SEDGWICK Eve Kossofsky *Between Men, English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press. 1985