

**ANKARA - ART ET ENGAGEMENT SOCIAL - 1^{er} au 3 mai 2002 -Responsable: Jale
ERZEN**

LA DANSE D'ART
Force et forme d'un désengagement social

Par Catherine Maurey

L'histoire de la danse d'art, de l'invention du "ballet" à la danse moderne et à ses formes d'expression contemporaines, est celle d'une lutte pour obtenir, comme les autres arts, un statut digne des sociétés dans lesquelles elle évolue. De ce point de vue, nous nous demanderons si la forme du désengagement social de la danse, tel qu'il apparaît au premier abord, ne s'enracine pas dans une forme de désengagement de principe de la société à l'égard de cet art. La force de la danse, en tant qu'art, ne réside-t-elle pas, en fait, dans ses résistances aux règles et conventions, les siennes propres, et celles établies par la société?

Nous nous intéresserons tout d'abord à l'origine de la danse d'art, à la cour du roi, et à son évolution jusqu'au ballet classique. Puis nous insisterons surtout sur deux écoles "modernes": celle de l'allemande Mary Wigman¹ et celle de l'américaine Martha Graham². Plusieurs raisons à cela: issues de contrées éloignées, elles ont dansé, chacune à sa façon, la détresse et la révolte de l'homme; elles ont inspiré des chorégraphes du monde entier sur plusieurs générations. Elles étaient toutes deux engagées dans un monde qui offrait une vision tragique pour Wigman, rituelle et mystique pour Graham, en tous les cas profondément humaine. Désengagée des contraintes classiques, leur danse exprime, par "tensions et torsions", les forces vives du corps et leur capacité à s'engager à nos côtés. Car, avant tout, elles ont dansé les profondeurs de l'être et de sa solitude au cœur du corps social.

¹ Mary Wigman, 1886-1973.

² Martha Graham, 1894-1997.

1. Danse d'art et désengagement social: du ballet de cour à la danse classique.

Si l'engagement social de l'art peut se définir comme un acte ou une attitude permettant à l'artiste de prendre conscience de son appartenance à la société qui l'abrite et au monde de son temps, on est donc amené à penser qu'il lui faut, dans ce même temps, renoncer à sa position de simple spectateur. Il doit mettre son art au service d'une cause. Mais quelle cause la danse est-elle en mesure de défendre? Quand on sait qu'à ses débuts elle s'est engagée, certes, mais au service du roi.

Tout d'abord "royal"- car à la cour, les Rois dansent - le ballet est la mise en scène du pouvoir glorieux. La danse instrumentalisée comme reflet fastueux de la société curiale n'a que faire des grondements du peuple. Les ballets de cour qui apparaissent au XVI^{ème} siècle, n'appartiennent donc pas à la société en tant que telle³. Ils ne relatent aucun des phénomènes ou des relations qui constituent la vie du peuple, et la question sociale de cet art ne se pose même pas. Du moment que le bien-être de la cour se reflète dans l'action dépeinte par le ballet, le bien-être général ne souffre lui, d'aucune problématique particulière⁴. C'est ainsi qu'en 1625, le jeune Louis XIII (16 ans) interprète le "démon du feu" dans *La Jérusalem aliénée*. On comprendra que le thème est double: libération du héros et grandeur du Roi, et qu'il revêt une double signification politique: le Roi, "démon du feu", "veut purger ses sujets de toute désobéissance". La mort de Louis XIII marque la fin d'une société de culture. La technique de la danse évolue.

C'est lors de sa professionnalisation, et paradoxalement, par l'instauration de règles strictes des attitudes du corps que la danse gagnera une relative autonomie et deviendra un "art" à part entière. En effet, l'Académie Royale de danse est créée en 1661 par Louis XIV; c'est tout d'abord l'adulation de ce Roi-soleil, ce roi qui danse par goût de la mythologie, la cour qui se contemple elle-même dans la représentation de l'Antiquité comme garantie de pérennité, voire d'éternité. Alors, la danse devient lentement un art rigoureux et artificiel, dénué d'émotion. A la fin du siècle, la danse classique impose ses propres valeurs: régularité, beauté formelle et virtuosité. Beauchamps⁵ fixe les cinq positions; la danse est réservée aux professionnels.

Dès sa création, en 1713, l'Ecole de danse de l'Opéra recrute dans les familles pauvres des garçons et des filles, pour leur apprendre "gratuitement le métier". On ne peut parler, cependant, d'un véritable engagement social! Tout au long du siècle des Lumières, alors que

³ En fait, dès le XII^{ème} siècle en France, on trouve une "danse mesurée" bien distincte de la danse populaire. Avec la danse de cour, il faudra connaître non seulement la mesure mais aussi les pas. La danse devient savante.

⁴ Le premier ballet de cour qui fixe le genre est *Le ballet comique de la reine*, en 1581. Beaujoyeux, maître à danser, adopte avant l'heure pour le ballet de cour, la logique du théâtre total.

⁵ Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, maître à danser du Roi. Meurt en 1719. Comme Boileau dans les lettres, et comme pour tous les arts sous Louis XIV, son système tend à imposer une règle universellement reconnue.

le principe de l'autorité monarchique est fondamentalement remis en cause, la danse d'art évolue progressivement d'une certaine rigidité à un formalisme plus expressif avec Noverre qui milite pour une "danse d'action"⁶.

Contestation politique, contestation du passé, il faut un style nouveau; la danse "classique" n'échappe pas à cette recherche de libéralisation. Il faut que le romantisme s'engage et que les arts conquièrent les grands principes de 1789 : "liberté, égalité"!

La technique de la danse d'art, pour sa part, évolue plus lentement, il faut attendre 1832, pour voir apparaître une *Sylphide*⁷ sur pointes, exécutant des arabesques et vêtue de mousseline blanche. A cette recherche de beauté mesurée et d'expression de la sensibilité, l'école académique, avec Petipa⁸, entre autre, n'hésitera pas à ajouter un élément antinomique: la virtuosité d'exécution, élément d'extériorité que certains chorégraphes modernes combattront. Toujours est-il que la danse d'art, dès son origine, on le voit, est peu intéressée à exprimer les questions sociales. L'engagement social de l'art devrait au moins évoquer les rapports des classes de la société, montrer, dénoncer parfois leurs différences de nature et de qualité. Et pourtant, le fait important dans le domaine social de cette époque, en France, c'est la montée d'une classe bourgeoise riche; de financiers qui prennent dans la société un rôle dirigeant, et ces classes aisées forment l'essentiel des spectateurs des ballets. Le spectacle de la danse d'art n'est pas populaire. Or, un art engagé pose (même s'il ne peut les résoudre) les difficultés morales, économiques soulevées par l'existence de ces classes sociales. De ce point de vue, la danse classique est un art du désengagement. C'est sans doute pourquoi, de son côté, le peuple ne s'y engage pas.

Pour autant, au XX^{ème} siècle, la question sociale et de l'engagement de l'art, sera l'affaire de certains chorégraphes modernes. La danse moderne, en se désengageant des formes classiques trouvera la force d'exprimer avec une intensité puissante chez Mary Wigman et chez Martha Graham, les détresses et les espoirs de l'humanité.

2. Engagement social et désengagement de la danse: la danse moderne.

Ces deux chorégraphes, parmi tant d'autres, ont fait de la danse un engagement véritable. Pour chacune le milieu de la danse était déjà donné, dominé par les règles classiques qu'elles

⁶Jean-Georges Noverre, 1727-1810. Il examinera tous les moyens techniques de réformer la danse et imposera des idées nouvelles à travers ses nombreux ballets. En 1760, il diffuse ses *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation* (en 1815, 3^{ème} édition comprenant 35 lettres).

⁷ *La Sylphide*, le 18 mars 1832, marque la naissance du "ballet romantique". C'est le chorégraphe Filippo Taglioni qui composa pour sa fille Marie, une danse sur mesure qui convenait "à un être surnaturel". Dansée sur une partition de Schneitzhoeffter, ce ballet fut un triomphe.

ont fait évoluer. On pourrait parler d'un engagement prospectif et normatif pour l'allemande Mary Wigman, et d'un engagement rétrospectif et factuel pour l'américaine Martha Graham. Voyons pourquoi.

Dans les deux cas, on peut rapprocher la forme d'engagement artistique de ces deux chorégraphes de la fidélité et de la loyauté qu'elles vouaient à leurs valeurs respectives. La danse classique enchâssée dans ses codifications rigides, est inapte à l'expression de telles valeurs. On l'a vu, elle veut, par ses règles incarner la perfection du mouvement et la vérité, ce qui éloigne le danseur de l'émotion; tout comme pourrait le faire un discours dogmatique et pétri d'éloquence. Il est certain qu'à partir du moment où la danse classique est basée sur l'observation stricte des dogmes, des rites, des règles et des positions réglementées du corps, toute autre forme de danse, libérée, est vivement jugée, voire condamnée pour "mauvaise conduite". Ce sera souvent le cas pour ces deux chorégraphes décriées dans leur propre pays avant d'y être reconnues.

La danse de l'allemande Mary Wigman part d'une pensée engagée, en ce sens qu'elle prend au sérieux les conséquences morales et sociales des politiques de son époque. Tout d'abord, elle entre en danse vers la trentaine. La première guerre mondiale, véritable désastre pour l'humanité, déchire la chorégraphe.

Sa danse prend les allures d'une épreuve de force, libérant l'énergie de la révolte, comme chez un pur romantique - qu'elle est. Subissant la violence des millions de morts de cette guerre mondiale, sa danse reflète la nécessité, l'obligation - presque morale - de résistance. Les mouvements sont jetés, comme si Wigman ressentait physiquement cette tragédie d'où il faut s'extirper. En 1917, elle esquisse une première version de *Totentanz* ("Danse des morts"). Avant cela, sa rencontre avec le peintre Nolde avait été déterminante. C'est lui, en effet, qui lui avait appris à "*découvrir l'essence en poussant jusqu'à l'exagération la représentation des apparences*"⁹. Elle lui empruntera l'idée des masques comme pour libérer le danseur de lui-même afin qu'il creuse son identité dans la danse même. En Suisse, à Ascona où elle travaille avec Rudolph Laban¹⁰, jusqu'en 1919, elle découvre le sens profond de sa danse capable de révéler tout ce qui gît caché au fond de l'homme. Elle ouvre enfin son école à Dresde où elle formera de nombreux disciples (dont le japonais Eguchi Takaya¹¹)

⁸ Marius Petipa, né à Marseille en 1822. *La Bayadère*, 1877, fut son grand ballet. *La Belle au bois dormant*, 1890

⁹ Cité par Paul Bourcier, in Histoire de la danse en occident, Le Seuil, Points, p. 276.

¹⁰ Rudolph von Laban, 1879-1958, a ouvert une école d'art du mouvement pendant la première guerre, en Suisse. Il a élaboré une méthode de notation de la danse: la "labanotation" toujours utilisée.

¹¹ De retour au Japon, Eguchi Takaya deviendra le professeur de Kazuo Ono et de Tatsumi Hijikata, les précurseurs du Buto.

C'est entre 1931 et 1933 que Mary Wigman se rend aux Etats-Unis, son importance est vite reconnue et elle y présente *das Opfer* ("Le sacrifice"). Invitée à Bennington College, elle y rencontrera alors Martha Graham et ouvrira ensuite une école à New York.

Quand se profile la seconde guerre mondiale, Wigman est au seuil de la vieillesse. La vision tragique de l'existence est rendue par un expressionnisme violent que l'on trouve souvent dans l'art germanique. Car Mary Wigman est essentiellement germanique. Elle ne quittera pas l'Allemagne quand les nazis, en 1940, fermeront son école de Dresde qu'ils qualifiaient de "centre d'art dégénéré". Il lui faudra cependant attendre la fin de la guerre pour la rouvrir, à Berlin, dans le secteur occidental. A cette époque, les thèmes de ses chorégraphies seront apaisés, plus objectifs, et la chorégraphe utilisera de grandes partitions classiques¹².

Toute l'esthétique de Wigman repose sur la liberté individuelle incarnée par le danseur dont le propos est de représenter le sort tragique de l'homme et de l'humanité. La danse s'éloigne ici de toute légèreté, de toute virtuosité, et tout au contraire évoque par la puissance de son expression, une concentration vouée à l'entière volonté de résister à la misère.

Ainsi, une des attitudes caractéristiques de Mary Wigman est le contact étroit qu'elle entretient avec le sol, très proche de la reptation. Cet écrasement sur la terre mère, signifie la vie: la vie elle-même écrasée entre le poids de deux néants. Comme tous les romantiques allemands, Wigman ressent la présence de la mort comme un fait réel. Les gestes jetés, bras levés, mains ouvertes, ne sont que lutte et opposition au monde. L'expression de la terreur et de la solitude se recroqueville dans les épaules tombantes et la tête baissée lorsque la danseuse est debout¹³.

Comme l'école américaine, que nous verrons dans quelques instants avec Martha Graham, la technique à proprement parler, fait partir le mouvement du tronc. Mary Wigman faisait travailler en priorité le torse et le bassin, et de proche en proche, obtenait du corps une mobilisation totale. C'est une sorte de préparation à la transe qui faisait glisser le corps au contact du sol, ou le projetait dans l'espace. En libérant le danseur du vocabulaire corporel classique, la chorégraphe lui a donné l'entière responsabilité de l'expression.

¹² Par exemple: *Catulli carmina et Carmina burana*, en 1955, sur la musique de Carl Orff, *Le sacre du printemps*, en 1957, de Stravinsky. Elle a également écrit un ouvrage traduit en anglais en 1966: *The Language of dance*.

¹³ Emile-Jacques Dalcroze, 1865-1950, allemand, théoricien et pédagogue du mouvement a eu Mary Wigman comme élève. Cette dernière a fini par rejeter le maître, mais a utilisé nombre de ses analyses du mouvement (en fonction du sens rythmique) pour intensifier ses chorégraphies.

C'est seulement à l'âge de 19 ans que Martha Graham travaille la danse, vers 1913. Une dizaine d'années plus tard, elle décrète ne plus vouloir s'inspirer des danses basées sur des rites aztèques ou hindous et veut exprimer par la danse le monde d'aujourd'hui. Fidèle à cet engagement, elle rejette donc la danse telle que pratiquée par Isadora Duncan¹⁴, sa compatriote. Ce qu'elle cherche à mettre en valeur ce n'est pas le simple geste quotidien, mais "*l'être motivé, discipliné, concentré*". Pour Graham, l'homme est donc le sujet d'une action chorégraphique qui le confronte non seulement aux problèmes de la société contemporaine mais aussi aux grands problèmes permanents de l'humanité.

Fidèle à son projet initial de danser pour dénoncer la misère du monde noir américain, Martha Graham participe également d'une danse engagée. La danse est pour elle un principe d'action, elle met en représentation un corps-dansant, où la force et la matière du mouvement sont inséparables parce qu'au fond, elles ne font qu'un. Il y a ainsi comme une nécessité de la danse à s'ancrer dans le monde contemporain pour tout à la fois y puiser et insuffler une énergie vitale.

Dans les années 30, sensible à ce potentiel vital, justement, qui distingue les Etats-Unis, elle estime que "*l'âme de ce pays doit être recherchée dans le mouvement. On le ressent comme une force dynamique d'élan*"¹⁵. S'ensuivent une série de grands ballets composés pour son groupe: *Primitive Mysteries* est consacré à la traduction des rites catholiques par les indiens; *Frontiers*, son solo de 1935, dépeint la volonté d'un peuple de pionniers repoussant sans cesse les frontières. Ce monde de pionniers est celui qui la fascine le plus. En 1944, son ballet *Appalachian Spring*, est l'évocation du printemps dans leur monde: un prédicateur ambulant, revivaliste, dénonce l'étroitesse du puritanisme. Car c'est bien en utilisant le monde contemporain comme sujet chorégraphique que Martha Graham en dénonce les oppressions et les injustices. Plus tard, *Deep song* évoquera la guerre d'Espagne.

La vigueur du mouvement chez Graham tient à la notion de tension-torsion d'une part, et tension-release, tension-relâchement, qui part du creux du torse, amplifiant par là même, le mouvement de spirale si caractéristique de Martha Graham. La danse présente ainsi à notre perception deux forces distinctes: la force intrinsèque du corps qui se montre à nous comme occupant l'espace, et la force extrinsèque que l'on peut appeler l'énergie et que le mouvement libère. A cela, se mêle une volonté d'expressionnisme accentuant fortement les éléments essentiels de la chorégraphie. C'est ici que l'on peut discerner l'influence exercée par Mary

¹⁴ Isadora Duncan, 1878-1927, pionnière de la danse moderne: "tunique à l'antique, pieds nus, elle danse devant un simple rideau de fond qui rend plus lisibles ses gestes.

Wigman rencontrée au Bennington College. L'attitude est empruntée à la danse classique, mais il s'agit de l'attitude latérale et très rarement de l'attitude arrière. Comme Wigman, elle recherchait le contact avec le sol plutôt qu'elle n'aspirait à l'élévation.

C'est donc au plus profond de l'être que Martha Graham trouve sa source d'inspiration. Chorégraphe et dramaturge à la fois, ayant créé son école à New York, elle a eu également de nombreux disciples dans le monde entier. Non seulement sa technique s'est répandue dans le monde de la danse moderne, mais ses improvisations dansées ont été à l'origine de nombreuses autres figures, permettant de matérialiser, comme elle le voulait l'idée chorégraphique.

La danse d'art, c'est-à-dire le ballet et sa chorégraphie, à travers sa courte histoire, a gagné en force ce qu'elle a perdu de son désengagement social originel. Elle a perdu en forme ce qu'elle a gagné de son engagement au plus profond de l'être.

Mary Wigman et Martha Graham, toutes deux entrées en danse tardivement, ont de ce fait, sans doute été mieux à même d'interpréter ce qu'elles ressentaient du monde des humains. Pour ces deux chorégraphes, le corps du danseur est une matière donnée dont la présence s'impose à l'esprit du spectateur. Se révèle alors autre chose que le danseur lui-même, la forme du mouvement. De l'organisation des mouvements émerge ce que l'on peut appeler une "forme forte", c'est-à-dire une forme qui relie étroitement l'ensemble des mouvements présentant une unité et une stabilité considérable de la chorégraphie. Mary Wigman autant que Martha Graham ont été les chorégraphes de l'effort, de la lutte de l'homme liée à la détresse et à la volonté d'espérer.

¹⁵ Cité par Paul Bourcier, in Histoire de la danse en Occident, Le Seuil, Points, p. 257.