



## Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse

À propos de Gerald Siegmund & Stefan Hölscher (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 287 pages.

**Michel Briand**

---



**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Édition électronique**

URL : <http://danse.revues.org/1034>

ISSN : 2275-2293

**Référence électronique**

Michel Briand, « Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 06 juillet 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1034>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

association des Chercheurs en Danse

---

## *Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse*

À propos de Gerald Siegmund & Stefan Hölscher (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 287 pages.

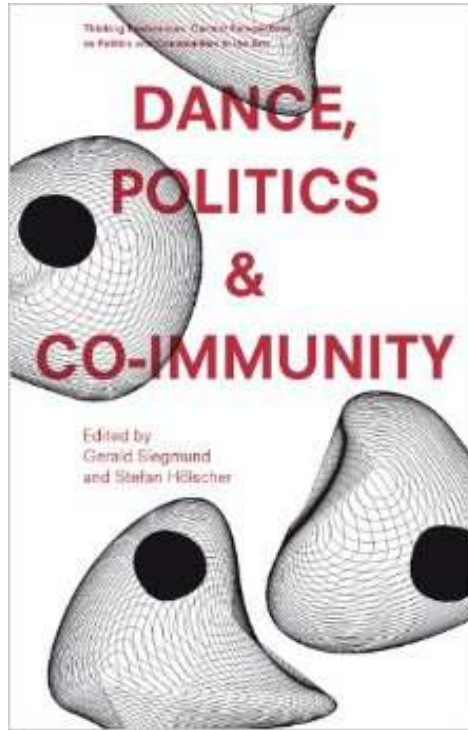
**Michel Briand**

---

### RÉFÉRENCE

Siegmund Gerald et Hölscher Stefan (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 287 pages.

- 1 L'intitulé triple, associant « danse » (*dance*), « politique » (*politics*) et plus mystérieusement « co-immunité » (*co-immunity*), est riche de possibilités. Selon les éditeurs scientifiques, Gerald Siegmund et Stefan Hölscher, la différence est radicale entre *policy* (reproduction des rapports de pouvoir, institutionnalisés en langage et discours) et *politics* (pratiques mettant spatialement en question l'existant, en y insérant du nouveau). Tous les contributeurs, en référence à ce qu'on appelle « théorie critique », se situent du côté du *politics*, associant ce qui, en français, s'appelle « la » et « le » politique, en tant que déplacement, mise en crise, résistance. Ici, la danse contemporaine doit relever d'une esthétique contemporaine, au niveau de la production et de la réception, et non pas seulement d'une fabrication de spectacles ou œuvres, surtout si cette esthétique constitutivement politique s'intéresse d'abord aux multiples manières dont la danse peut créer d'autres corporités par un double mouvement : d'une part redistribution spatiale (ou dis-location) et mise en relation des corps, par du visible, du lisible et du dicible ; d'autre part, décadrage et démontage des positions et relations institutionnelles.
- 2 Les seize chapitres, sur presque trois cents pages, rassemblent études chorégraphiques et théâtrales, histoire, philosophie, sciences politiques. Ce qui rend la lecture exigeante, mais d'autant plus stimulante. Dans les contributions, groupées en cinq ensembles de trois ou quatre chapitres, les enjeux politiques de la création chorégraphique sont reliés successivement aux notions de plaisir et jouissance (*enjoyment*), sens (*sense*, perception, sensation, sentiment, cognition), modernisme (*modernism*), société (*social*), communauté (*community*). La relation entre danse et politique est multiple, variable, contradictoire, impliquant des questionnements psychologiques, sociaux et anthropologiques que chaque article définit à sa façon, souvent à partir d'exemples spécifiques. On peut en lire chaque partie, voire chapitre, de façon autonome, mais la cohésion d'ensemble permet aussi une appropriation ordonnée, conforme au colloque d'où proviennent ces analyses, présentées à Giessen, en 2010.
- 3 Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (*Introduction*, pp. 7-18) insistent d'une part sur le cadre imposé, surtout depuis une décennie, par la mondialisation (*globalization*) capitaliste néo-libérale, dont le développement s'accompagne de nouvelles technologies sécuritaires (que démontre, selon les auteurs, le sort des migrants en Méditerranée), et d'autre part sur la place possible de la danse dans ce cadre : ce qu'elle montre et fait du rapport entre corps et mouvement et ce qu'elle dit et fait du corps dans l'espace. Une question cruciale est celle d'une danse qui ne serait pas soumise aux contraintes néo-libérales mais qui participerait à la production de nouveaux espaces de collaboration et d'échange, à des sortes d'hétérotopies. Des références plus anciennes guident aussi la réflexion. Ainsi au



XVI<sup>e</sup> siècle, la danse, d'inspiration guerrière et fondée sur une « proportion correcte », participe d'une tension entre ordre (esthétique et social) et chaos, et donc, pour les nobles, d'un « façonnage de soi », d'une construction d'identités et de rôles conformes (*self-fashioning*<sup>1</sup>). Un autre exemple est le danseur baroque, qui se construit un troisième corps à la fois transcendant et immanent (« technobody », selon Franko<sup>2</sup>). L'ouvrage renvoie aussi aux débuts de la danse moderne, qui contribua à la création de « sites de résistance » alternatifs à l'ordre symbolique dominant. Finalement, l'ouvrage entier est politique : à partir de cette histoire et de cas contemporains la recomposant, l'introduction en appelle à une renaissance du politique, par une réévaluation de la notion de communauté d'égaux (reformulée sous le terme de *co-immunity*). Le plan général repose alors sur une tension entre jouissance excessive et société du contrôle, suivant les connections possibles entre politique, communauté, danse et globalisation.

- 4 La première partie (1. *The Politics of Enjoyment*, pp. 21-70) traitant de la tension entre plaisir et engagement politique, comprend trois chapitres. André Lepecki (*From Partaking to Initiating : Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity*, pp. 21-38) part du caractère intrinsèquement politique de l'art (en suivant Rancière et son « régime esthétique de l'art »<sup>3</sup>, ni éthique ni poétique) et étudie comment le dissensus (et l'excentrique) fabrique du sensible différent, notamment des images kinétiques de la pensée politique, en rejoignant les réflexions de Hannah Arendt sur la politique comme art<sup>4</sup>. Mais quand s'établit une « homogénéité théorique » où la majorité s'accorde sur la nécessité du dissensus, il finit par y avoir un contraste entre ce qui se dit (la critique libératrice) et ce qui se fait (ses usages aliénants) : une créativité ainsi justifiée peut se réduire à une agitation factice et conformiste. André Lepecki poursuit sa critique de la critique à propos d'un essai de Roger Copeland sur Merce Cunningham<sup>5</sup>. La question principale est celle de la participation en fait passive d'un spectateur désengagé dans le cadre d'une « esthétique de la co-existence paisible » politiquement conservatrice : André Lepecki préfère une esthétique active, fondée sur l'*energeia*, une esthétique qui vise à mettre quelque chose en mouvement, à « initier » plutôt qu'à fabriquer un produit<sup>6</sup>, une esthétique qui suive un processus de *followingleading* (« suivre et mener » à la fois, comme en Contact Improvisation) par opposition à des dispositifs autoritaires. C'est ce que l'auteur appelle « danser l'intervalle » (*dance the interval*), dans une conception énergétique de la danse, en soi imparfaite, et qui rende compte de l'imperfection constitutive du politique.
- 5 Olivier Marchart (*Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest*, pp. 39-57) s'interroge sur ce qui relève de la danse (*dance-like*) dans l'action politique. Une première partie (« Politique de la frivolité ») donne des exemples de répertoire dansé propre aux mouvements protestataires (comme *Occupy* et *Insurgent Rebel Clown Army*), et renvoie à Emma Goldman, anarchiste et féministe, sur le rapport entre révolution et danse, voire entre frivolité (« excès de danse ») et militance. On peut se demander comment « danser politiquement », c'est-à-dire protester en dansant, en produisant un excès ou supplément, non utilitariste et donc vraiment révolutionnaire : un bon exemple est celui d'une grève dans l'industrie textile, au Massachussets en 1912, où les acteurs réclamaient « du pain et des roses ». Olivier Marchart évoque aussi d'autres théoriciens, notamment Slavoj Žižek pour qui la révolution se fonde sur la violence, voire la terreur, comme chez les alter-mondialistes, dans l'opposition entre *Black Block* et *Pink and Silver Blocks*. Mais l'action politique, selon l'auteur, est une danse (*acting as dancing*), et comme l'aurait montré Mai 68, trois critères peuvent définir le caractère public et

heureux d'une telle alliance : l'agir ensemble, la capacité à faire du nouveau et l'acte de théâtraliser et performer ce nouveau. Ces critères font de l'activisme contemporain une « frivolité tactique », comme la *lap dance* dans le mouvement anti-G20 à Toronto en 2010, ou comme les actions d'Igor Grubic (*East Side Story* à l'occasion de Gay Prides en Europe de l'Est), ou encore comme celles du collectif israélien *Public Movement* : « danser politiquement » implique une stratégie d'opposition collective et, dans les manifestations de rue exprimant le mieux un esprit démocratique par définition joyeux, les corps s'adonnent à la jouissance de bloquer les rues par une danse commune.

- 6 Bojana Kunst (*Working Out Contemporaneity. Dance and Post-Fordism*, pp. 59-70) étudie la danse comme antidote aux modes de production « post-fordistes ». La découverte d'un corps autonome dans ses mouvements et de la liberté d'un temps sans travail est une forme de résistance face aux modes de production disciplinaires et répétitifs : cette autonomisation est influencée par un savoir kinesthésique qui fonde la recherche esthétique et perceptive d'une subjectivité singulière. Et le potentiel politique de la danse se conçoit en relation avec la question du statut social et de la place des travailleurs en tant que sujets (*labouring subjects*). Mais, dans la dernière phase hyperconnectée du capitalisme, l'assujettissement (*subjugation*) des corps et activités se fonde sur une mobilité et une flexibilité qui exigent une collaboration toujours précaire et désengagée. Contrairement par exemple aux années 1920, où l'on peut comparer les hommes-machines du fordisme et le corps de ballet (comme dans les *Temps Modernes* de Chaplin), la production encourage maintenant la mise en crise du sujet singulier. Bojana Kunst prend en exemple l'installation vidéo *Mass Ornament* de Nathalie Bookchin, qui présente une collection d'autoportraits dansés sur Youtube par la démultiplication d'une danse solitaire et par la désobjectivation que provoque l'intensification brutale de formes spectaculaires d'individuation. Cette « chorégraphie sociale » dialogue avec les modes flexibles de production, l'immatérialité du travail contemporain et avec les phénomènes associés de la visibilité des processus de travail, de la redistribution des corps en synergie (*collaborative bodies*) et de la production du savoir (de danse).
- 7 La deuxième partie (2. *The Politics of Sense*, pp. 73-131), en diptyque avec la première, étudie la relation perceptive et cognitive entre danse et politique. Erin Manning et Brian Massumi (*Coming Alive in a World of Texture for Neurodiversity*, pp. 73-96) s'intéressent à l'autisme, défini non comme manque d'empathie mais comme « neurodiversité », suggérant une gradation entre : une attention (*awareness*) environnementale, immersive, sensible aux variations du milieu vécu comme un champ relationnel complexe ; et une attention soustractive, sensible à l'expérience, extrayant objets discrets et maillages positionnels de leur complexité mouvante. Suivant ce que disent des autistes « classiques » (dits « à faible fonctionnement ») de leur expérience perceptive et de leur relation avec des processus de langage et d'objectification, Erin Manning et Brian Massumi développent leur concept d'attention environnementale, qui dans l'expérience neurotypique ne se trouve qu'en arrière-plan. Si un mode de perception, neurodivers ou neurotypique, vaut autant que l'autre, l'autisme n'est plus une maladie mais une manière de vivre, accordant un rôle premier aux éléments non humains de l'expérience. Une éthique de la neurodiversité participerait d'une politique écologique, et une « danse de l'attention », attentive à la neurodiversité, permettrait de dépasser la rationalité soustractive, qui, dominant l'enseignement de la danse, sépare objectif et subjectif ou physique et cognitif.

- 8 Pour Ulas Aktas (*Civilisational Wilderness or Civilderness and Cultural Immune Systems*, pp. 97-108), le « système immunitaire culturel » contemporain, image inspirée du « corps sans organes » deleuzien, est en évolution hyperaccélérée, et les civilisations « post-historiques » traversées de multiples crises voient émerger de nouvelles forces au niveau organique et organisationnel. La référence critique principale est Hans Peter Weber<sup>7</sup>, membre de *Fluxus*, qui, dans une perspective socio-existentielle, interroge l'évolution conjointe de la civilisation et des corps-sujets. De nouveaux agencements modifient le « contrôle culturel » dont l'État n'est plus le prescripteur : le « processus civilisateur » serait entré dans une autre temporalité, qui réinterprète les techniques de soi foucaaldiennes, dans la perspective d'une « esthétique de l'existence » toujours diverse et consciente du caractère excentrique, mortel et honteux de l'humain. Le défi que l'art affronte est crucial, dans une culture devenue autrement sauvage, que signalent à la fois le mot-valise du titre (*civilderness*, « civilagerie » (?), *civilisational wilderness*, « sauvagerie civilisationnelle ») et l'interrogation de la p. 104 : « comment peut-on danser contre Auschwitz et Hiroshima ? ». Cette défaillance fondatrice justifie d'autres formes d'immunisation culturelle, rendant compte des forces en jeu, entre différenciation et intensification : un art existentiel du futur, rapproché paradoxalement de Hölderlin, dans une citation de *l'Éloge de la Paix* (1802). Il n'est pas question de voir en quoi une chorégraphie représente du politique, mais en quoi peut se développer une esthétique de la différenciation politique, passant par une expérience de la danse comme « gratification existentielle », et par la choré-graphie comme écriture éphémère et corporelle, humaine donc.
- 9 Petra Sabisch<sup>8</sup> (*Choreographing Participatory Relations Contamination and Articulation*, pp. 109-131), présente une forme originale : une première et une troisième partie, comme un cadre (« passe-partout ») pour l'exposé prononcé au colloque de Giessen, dont le volume constitue les *Actes* ; une deuxième partie plus longue (*Script of a Lecture without Script*), issue de l'exposé lui-même « chorégraphié *in situ* » à partir de notes. C'est une manière d'interroger et de montrer une relation vive et réflexive entre chorégraphie, recherche en danse et philosophie pratique. Cette deuxième partie s'organise en thèmes entrelacés, liés aux notions de relation et de méthode : deux réflexions sur la relation entre chorégraphie et philosophie et entre ontologie et performance sont complétées par une étude sur la tension entre perception phénoménologique et abstraction théorique, et suivies d'une plus longue analyse (*Methodology 2*) sur « ce que peut faire la chorégraphie ? » en rapport avec les notions de contamination et d'articulation. Pour Petra Sabisch, à propos de pièces des années 1990 et 2000 (Antonia Baehr, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Eszter Salamon), la question première est la suivante : que partageons-nous effectivement dans une chorégraphie ou une performance ? Si une chorégraphie est un assemblage complexe et dynamique spécifiquement relié au public, elles sont toutes des propositions singulières, dont les régimes esthétiques construisent différents modes de participation. En accord avec le *Partage du sensible* de Rancière et l'empirisme transcendantal deleuzien, elles partagent une distribution du sensible à rebours du rôle dominant accordé à la représentation politique : la participation, liée à un partage, implique un engagement actif et une décision volontaire assumés par des sujets constitués. En deçà du niveau politique supérieur, on peut repérer une multiplicité de relations participatives dans les corps que mettent en partition ces performances générant de nouveaux seuils perceptifs : ainsi des relations intercellulaires, par exemple par diffusion osmotique des relations de mouvement et repos entre un corps et

l'extérieur, au niveau moléculaire, affectif, cognitif, sémiotique. Il s'agit surtout d'explorer le potentiel des assemblages relationnels, leur capacité à changer, et cela aussi dans le dispositif singulier qu'active une pièce de danse.

- 10 La troisième partie (3. *The Politics of Modernism*, pp. 133-177) se préoccupe d'histoire. Bojana Cvejić (*On the Choreographic Production of problems*, pp. 135-144) décrit la double contrainte à laquelle sont soumis les chorégraphes confrontés aux enjeux esthétiques de l'art moderne et à un défi politique dépassant l'esthétique (*aesthetically burdened, politically challenged*). Afin de montrer comment, au-delà de la danse, de l'expression de soi ou de l'objectivation, la chorégraphie, en dépassant l'« image du corps en mouvement », propose des problèmes à la fois esthétiques et politiques, Bojana Cvejić se concentre sur trois œuvres réputées « difficiles » (« invisible, indiscernable ou opaque », p. 135) : *Nvsbl* (2006) d'Eszter Salamon, *Untitled* (2005) de Xavier Le Roy et *Changes* (2006) de Nikolina Pristaš avec le groupe BADco. Il s'agit ici surtout de défendre une « politique d'auteurs » (Jean-Luc Godard), en explorant la capacité des chorégraphies d'aujourd'hui à inventer des problèmes, à partir d'un triple choix de méthode : la quête d'une autonomie relative dans les conditions de travail (modes de production, distribution, travail et être ensemble) ; la reconfiguration de la poétique en tactique (manières de fabriquer, concepts, procédures) ; l'atténuation du caractère spectaculaire des performances. La chorégraphie, qui n'est plus un « art de la danse », peut devenir une « machine » (*instrument*) à penser, plutôt qu'à montrer et représenter la pensée.
- 11 Pour Gabrielle Brandstetter (*Heteropolitics of Contemporary Dance. Xavier Le Roy's "Le Sacre du Printemps"*, pp. 145-161) la relation entre danse et politique a surtout été étudiée du point de vue politique (représentation et pouvoir, genre et corps, censure et persécutions, évolutions (post)coloniales, globalisation). Quand la théorie critique (à la suite par exemple de Rancière, Nancy<sup>9</sup>, Virno<sup>10</sup>) réévalue les notions de communauté, pluralité, égalité, il peut être intéressant d'étudier ce qui se passe, politiquement, dans la relation entre performeur et spectateur, au niveau de l'action, de la prise de décision ou de la construction du sens, c'est-à-dire dans les pratiques du choréo-politique (*praxes of the choreo-political*). Au-delà d'exemples comme des performances collectives réduisant la distance entre art et politique (par exemple le collectif slovène NSK), et en accord avec l'esthétique adornienne, pour qui l'art est d'autant plus critique et politique qu'il n'est pas simplement engagé, Gabrielle Brandstetter propose de développer une « hétéropolitique de la danse » (*heteropolitics of dance*), qui en ferait le lieu de l'altérité, en tant qu'elle échappe à la productivité et à la recherche du profit. Ces réflexions sont appliquées à Xavier Le Roy revisitant le *Sacre du Printemps*, dans sa performance de 2007, où il agit en chef d'orchestre, d'abord de dos, puis face au public, assimilable à un « karaoké mécanique ». À la fin de la pièce, dans le *Sacrifice de l'Élu*, Le Roy cite aussi des chorégraphies connues (de Nijinsky à Bausch). Gabrielle Brandstetter se concentre sur la relation entre les gestes du chef d'orchestre et du danseur (*conducting-dancing*) et le jeu critique qui s'y tisse et, dans une pièce qui refuse de construire une communauté extatique transportée par une « œuvre d'art totale », sur le sacrifice rituel comme mise en scène et discours politique. Elle démontre, à propos de la virtuosité et du spectacle, que la communauté du public est une construction idéologique.
- 12 Mark Franko (*Myth, Nationalism and Embodiment in "American Document"*, pp. 163-177) rappelle comment Martha Graham s'engagea politiquement, en refusant une invitation aux JO de 1936. Son dilemme était clair : présenter un message pro-démocratique dans la danse moderne tout en gardant une position anti-fasciste critique envers l'Amérique et



ses tendances racistes et nationalistes. Mark Franko étudie l'action politique de Martha Graham dans la pièce *American Document* (1941), dans le livret et les textes dits, mais aussi à travers les photographies de Barbara Morgan. Cette œuvre couronnée de succès est l'une des premières chorégraphies à questionner une identité américaine et à populariser la danse moderne : le combat entre fascisme et démocratie libérale passe par une incarnation, une mise en corps et une mise en images (p. 168, *Myth, Embodiment and the Image*) qui fait de la mythologie, surtout grecque, un espace d'affrontement symbolique entre Martha Graham et Leni Riefensthal (*Olympia*, 1936). La position antifasciste, pour qui le projet démocratique est imparfait, est à relier à l'esthétique d'*American Document* telle que la montre l'*action-photography* de Barbara Morgan : la dialectique entre mouvement dansé et image fixe s'y développe en utopie, hantée par l'impossibilité à saisir une action à venir. Mark Franko analyse en détail une photo solo du danseur Erick Hawkins, légendée *This is One Man*, qui peut montrer à la fois un travailleur, dans la pièce de Graham, et le travail même de la représentation nécessairement inaboutie, fluide, fragile, empreint de faiblesse (*brokenness*) et donc toujours ouvert à une communauté, démocratique car vulnérable.

- 13 La quatrième partie (4. *The Politics of the Social*, pp. 181-243) est très explicitement politique. Ana Vujanović (*Notes on the Politicality of Contemporary Dance*, pp. 181-191) étudie le caractère politique (*politicality*, « politicité ») des arts du spectacle contemporains, non dans le cadre d'une politique des arts, mais selon le postulat qu'une œuvre, en tant qu'événement social, donne à voir un « réseau de politicité » (*grid of politicity*). Cette question est actuelle dans le contexte occidental où la politique perd sa spécificité par sa relation avec l'économie, et aussi dans le paradigme de la production immatérielle où la frontière entre *praxis* et *poiesis* se dissout. Sans confondre art et politique, on peut être attentif à la façon dont une œuvre se situe, en tant qu'intervention artistique dans un espace discursif public, par rapport au couple *policy* (distribution du sensible préexistant, en particulier spatialement) et *politics* (intervention critique sur cette distribution). Les aspects politiques d'une pièce peuvent se réaliser et s'analyser au niveau : 1. du sujet ou thème (*political content and the concept of engaged performance*), 2. du médium et des dispositifs matériels et discursifs (dans une conception post-structuraliste de la textualité applicable à la *post-modern dance* des années 1960 ou à ses résurgences, J. Bel, V. Mantero, I. Dimchev, etc.), 3. des conditions, protocoles et procédures de création (suivant l'économie politique actuelle, peu théorisée dans le champ artistique mais mise à l'œuvre par exemple dans le projet *Collect-if* ou *The making of the making of* de Mette Ingvartsen). Il ne s'agit pas de promouvoir un art politique, ni de labelliser des performances comme politiquement engagées ou a-politiques, mais de porter attention aux relations ambiguës de la performance et du politique.
- 14 Gabriele Klein (*The Micro-Politics of Social Choreography. Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation*, pp. 193-208) développe le concept de chorégraphie sociale, à propos de mouvements de protestation civile, et, par une analyse de la notion de participation, interroge le rapport entre champ artistique et vie politique, dans une perspective critique opposée à la version néo-libérale et post-fordiste du « souci de soi » (*care of the self*) réputé médiatiquement comme créatif et liée à la « modernité liquide » de Z. Bauman<sup>11</sup>. Gabriele Klein prend comme premier exemple le mouvement *Stuttgart 21*, opposé à une nouvelle gare ferroviaire, et montre que, dans ces mouvements sociaux, le mot « mouvement » est à prendre au sens propre, par exemple quand des activistes s'enchaînent à des rails de chemin de fer pour empêcher le passage de déchets nucléaires.



Comme dans l'article d'Olivier Marchart, ces formes de protestation reposent sur des chorégraphies sociales (manifestations, sit-ins, campements, *flash-mobs*...) visant à perturber l'ordre public établi, par la création de « compositions en temps réel ». Ici, la chorégraphie ne se limite pas à la danse : l'esthétique est bien au centre des pratiques sociales et le social et le politique sont centraux dans les pratiques esthétiques. Ces micropolitiques corporelles sont thématiques chorégraphiquement, soit dans des « formes implicites de participation » (chez Cunningham ou dans *Le Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy), ou encore par une participation vécue comme un « prendre part à » (*participation as taking part*, dans les *choreographic objects* de William Forsythe et Dana Caspersen), ou enfin par une participation engagée (*participation as involvement*, dans le projet *Emergence Room* (2010), que le duo berlinois Deufert&Plischke nomme *participatory and self-emerging installation*). Par ces redéfinitions critiques de la communauté, la question posée aux sciences politiques est celle d'une approche esthétique de la plus-value politique de ces chorégraphies : sur quel concept de participation se fondent-elles ? Peuvent-elles être reliées entre elles, dans un contexte néo-libéral, globalisé, post-fordiste et dénationalisé ? Les projets participatifs soutenant une « politique kinesthésique » (*kinesthetic politics*)<sup>12</sup>, ne sont pas un phénomène de mode : pour tenir compte de ces aspects sociologiques, selon l'auteur, il serait utile d'écrire une histoire alternative de la chorégraphie, qui s'intéresserait aux conditions d'émergence de communautés, telles que les construisent temporairement des figurations corporelles.

- 15 Randy Martin (*Mobilizing Dance. Toward a Social Logic of the Derivative*, pp. 209-225) pense la mobilisation politique en termes de réseau ou d'organisation, mais aussi de fonctions dérivées, comme dans des modèles mathématiques et économique-financiers. De l'intérieur de la mobilisation, tout est réseau et, du point de vue de la kinesthésie sociale, on peut y discerner une logique organisationnelle : les deux termes sont dérivés, et une performance, par des densités kinesthésiques variables et de multiples échelles spatio-temporelles, présente l'incarnation temporaire d'un corps social. On a là une manière d'interpréter politiquement, par exemple, le corps dansant de Martha Graham. Un processus chorégraphique peut être un assemblage auto-organisé de capacités nécessaires à la fabrication d'un monde et à la rencontre entre des activités qui vont de la danse à la performance et au-delà (comme Randy Martin l'observe dans la danse post-moderne de Trisha Brown, le hip-hop ou la culture surf et skate (*boarding culture*) et leurs relations avec le milieu urbain). Dans cette trajectoire où la danse se constitue, et aussi par le temps consacré à la répétition, à l'entraînement, aux tournées, on peut voir un renouvellement de l'opposition entre réseau et organisation. De même l'efficacité d'une mobilisation politique s'affaiblit quand ne sont pas résolues les binarités du type ouverture/fermeture, intérieur/extérieur, mouvement/immobilité, participation/obéissance. La notion de réseau organisé, telle que la réalisent les usages radicaux d'Internet, peut aider à se figurer l'action de certaines danses par le biais de dérivations et d'élaborations continues, conceptuelles et sensibles d'une autre mobilisation politique.
- 16 Enfin Saša Asentić et Ana Vujanović (*"My private Bio-Politics". A performance on the Paper Floor (Third phase)*, pp. 227-243) proposent la version textuelle d'une conférence-performance (*performance-lecture*) d'une cinquantaine de minutes, adaptée au format imprimé d'un volume à visée théorique. Il ne s'agit pas d'un texte sur la performance ni de sa description, mais d'une performance en soi, sur papier, qui explore de manière théâtralisée la relation entre les structures hégémoniques du marché de l'art en Europe occidentale et la situation des artistes en Europe de l'Est. Le texte s'achève par une

adresse aux spectateurs-lecteurs en les invitant à rédiger leur « bio-politique privée » (*private bio-politics*) et à réaliser ainsi discursivement, en le détournant, un concept foucauldien politiquement stimulant.

- 17 La cinquième et dernière partie (5. *The Politics of Community*, pp. 244-258) relie les deux termes qui, dans ce volume, font sens avec la danse : politique et communauté. Ramsay Burt (*The Biopolitics of Modernist Dance and Suffragette Protest*, pp. 247-258) s'intéresse à la suffragette anglaise Emily Howard Davison qui mourut en tentant d'arrêter le cheval du roi lors du Derby de juin 1913, peu avant la première londonienne du *Sacre du printemps*. Avec le XX<sup>e</sup> siècle ont commencé les débats les plus vifs sur la libre expression individuelle associée à la danse moderne, et sur une nouvelle corporité féminine, exemplifiée par le solo de Marie Piltz dans le *Sacrifice de l'élue*. Les suffragettes britanniques faisaient campagne pour le droit des femmes à participer à la vie politique nationale, et les militantes comme E. Davison dont la mort a été ressentie comme un sacrifice, se jetèrent littéralement au combat. Ramsay Burt, en deux chapitres (*Suffragettes and sacrifice* et *Sacre and sacrifice*), montre que le corps dansant sur scène et le corps manifestant dans la rue, tous deux féminins et sacrifiés, révèlent une évolution esthétique et politique cruciale. La bio-politique, au sens foucauldien, s'est développée surtout quand l'État-nation, par des institutions disciplinaires perfectionnées, s'intéressa de près à la santé des citoyens, au point d'assujettir au bio-pouvoir les corps individuels comme les populations. Le gouvernement britannique mit en prison les suffragettes et les fit nourrir de force : la police biopolitique de l'État moderne détruit ses sujets quand ils (en l'occurrence elles) défient ses normes dans des manifestations collectives qui sont aussi des performances. Parallèlement, la danse sacrificielle de l'élue dans le *Sacre* est un geste d'affirmation féministe, apprécié ou critiqué comme tel. La suffragette morte de ses blessures comme la danseuse mettant en scène son sacrifice par une corporité inouïe, ont ouvert la possibilité de nouveaux rapports entre danse et politique.
- 18 Pour Isabell Lorey (*Politics of Immunization and the Precarious Life*, pp. 259-269), la notion de communauté est liée à des mécanismes de protection et de sécurité qui confirment le pouvoir dominant (« immunité juridique » et « biopolitique ») ou qui le subvertissent (« immunisation constitutive »)<sup>13</sup>. Ces trois modalités tirent leur nom du latin *immunitas*, étymologiquement « absence d'obligations » (*munus* « devoir, charge »), puis « protection » (contre les persécutions et attaques, *munio* « défendre »). La *communitas* a ce double sens de protection et d'obligation partagées<sup>14</sup>. La dialectique entre immunisation, construction et défense de la communauté se développe différemment dans une société patriarcale traditionnelle ou individualiste contemporaine. Mais, en partant de ce que dit Judith Butler de la précarité, pour Isabelle Lorey, cette immunité, nécessaire à la vie mais ambivalente, peut rendre compte de la sujétion (socio-politique) comme de la subjectivation, tout en risquant de périmer la notion de communauté. De nouveaux types de gouvernement de soi pourraient construire un autre « ensemble » ou « commun », qui ne s'adapte pas à une logique immunitaire fondée sur la peur et l'obéissance, mais dessine le paradigme dynamique d'une autre immunisation.
- 19 Enfin, Gerald Raunig (*After Community: Condividuality*, pp. 271-279) présente une conclusion ouverte du volume, à propos de la notion de « dividualité » (*versus* individualité). Il s'interroge sur la forme que prend une concaténation de singularités non unifiées et procède en trois temps : 1. « l'invention du *dividuum* » par le logicien et théologien médiéval Gilbert de la Porrée qui définit les singularités comme des entités non individuées, plurielles et composites, ouvertes aux associations qu'autorisent leur

non-conformité ; 2. le *dividuum* ou « division de soi » que Nietzsche évoque dans *Humain, trop humain*, comme un effet de gouvernementalité ; 3. le « dividuel » en relation avec la communauté. Au-delà de *munus* et de ses dérivés (communion, communication, communauté), Gerald Raunig invite à chercher une terminologie qui tienne compte à la fois du singulier, sur le mode de la séparation, et de la composition/concaténation et il propose la notion de « condividualité » (*condividuality*).

- 20 À l'issue de ce long parcours polyphonique, transdisciplinaire, au style parfois rude, mais fondé sur des présupposés communs bien présentés, en termes d'attitude critique, de relativisme et de réflexivité, plus que sur un système de normes épistémologiques figées, le lecteur d'un ouvrage aussi dense et cohérent peut être impressionné. Certains chapitres conviendront mieux à tel ou tel destinataire. Certains aussi paraîtront trop touffus et empreints d'un esprit de sérieux contradictoire avec le propos général comme avec les exemples étudiés, mais chacun contribue à sa manière à la formation d'une véritable communauté d'action et de pensée vive, à laquelle le lecteur pourra se réjouir de participer. L'ouvrage intègre ainsi des faits historiques et sociologiques concrets, ponctuels ou de longue durée, et des pièces de danse ou de performances très diverses, de Martha Graham à Xavier Le Roy, de Merce Cunningham et Trisha Brown à Igor Grubic ou Mette Ingvartsen, ou encore de nombreux collectifs artistiques ou mouvements alternatifs actuels, dans une évolution indissociablement esthétique et politique, toujours référencée théoriquement et problématisée. On ne s'intéresse ainsi pas à ce qu'un spectacle de danse, comme un texte, pourrait dire de la ou du politique, et encore moins à ce que la politique veut dire de la danse. Il s'agit plutôt d'examiner ce que peuvent être une performance intrinsèquement politique et une action politique intrinsèquement chorégraphique dans leur mouvement même : ses jeux de spatialité et de temporalité, ses effets de corporéité, d'énergie, de résistance, d'esquive, de fragilité, de rébellion, de reconfiguration, d'humour, d'empathie, de rupture, d'ironie. Il s'agit surtout de ce que ces dispositifs (anti)spectaculaires et protestataires, alternatifs et critiques, joyeux ou dramatiques et radicaux, rendent possible, en ouvrant des conditions favorables à diverses modalités physiques, cognitives, affectives, esthétiques, sociales, donc à la fois chorégraphiques et politiques : articulation, participation, dérivation, subjectivation, globalisation, immunisation, communion, communication. C'est en ce sens qu'une danse moderne ou contemporaine peut être politique, par ce qu'elle performe et crée comme autres relations, actions, révoltes, espaces et temps inouïs, problèmes ou rires.

## NOTES

1. GREENBLATT Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1980.
2. L'influence de Mark Franko est d'autant plus perceptible dans ce volume que ses analyses sur le corps baroque définissent la danse et la politique dans leur relation même, et que ce lien, diversement contextualisé, est fondamental à d'autres époques : ainsi dans *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge UP, 1993 (trad. fr. *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*) et *Dancing Modernism / Performing Politics*, Indianapolis, Indiana UP, 1995.
3. RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, et *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

4. Par exemple dans *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961 (trad. de *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958).
  5. COPELAND Roger, « Merce Cunningham and the Politics of Perception » in Roger Copeland & Marshall Cohen, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York, Toronto, Oxford UP, 1983, pp. 307-324.
  6. André Lepecki renvoie notamment à Xavier Le Roy et, implicitement, à des pièces comme *Produit de circonstances* (1999), *Produit d'autres circonstances* (2009) et *Production* (2010).
  7. Voir *Menschenformen*, Marburg, Tectum Verlag, 2000, sur la « diversification humaine », et *Essays 3, Nju Skul. Cultural Engineering. Stücke zu Kunst und Musik*, Berlin, sine causa Verlag, 2008. Une traduction française de cette œuvre importante serait plus qu'utile.
  8. Voir SABISCH Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, epodium Verlag, München, 2011, et la recension « Chorégraphie / Philosophie : un dialogue contemporain, entre Deleuze et Le Roy, Salamon, Baehr, Dominguez », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 24 avril 2014. URL : <http://danse.revues.org/703>
  9. Voir NANCY Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, et *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
  10. Voir VIRNO Paolo, *Grammatica della moltitudine : per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, Derive Approdi, 2002 (*A Grammar of the Multitude : For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Los Angeles, Semiotext(e)/Foreign Agents, 2004).
  11. BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2008.
  12. LEPECKI André, *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*, New-York, Routledge, 2006.
  13. LOREY Isabell, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zürich, Diaphanes, 2011.
  14. ESPOSITO Roberto, *Communitas. The Origin and Destiny of Community*, Standford, Stanford UP, 2009.
- 

## RÉSUMÉS

À partir d'outils conceptuels inspirés par la théorie critique et d'études de cas historiques ou contemporains, ce recueil de seize chapitres analyse en détail les enjeux de la création chorégraphique. La question principale est celle des rapports entre danse et globalisation post-fordiste, en relation dialectique avec cinq notions fondamentales : la danse et la jouissance, le sens, le modernisme, le social, la communauté.

By using conceptual tools inspired by the critical theory and studying historical or contemporary examples, this collection of 16 chapters scrutinizes crucial issues of choreographic creation. The main question is the relation of dance to post-Fordian globalisation, in dialectical connection with five important notions : dance and enjoyment, sense, modernism, social, community.

## INDEX

**Mots-clés** : communauté, immunité, mondialisation, politique, théorie critique

**Keywords** : community, critical theory, immunity, globalisation, politics

## AUTEURS

### MICHEL BRIAND

Michel Briand, professeur de langue et littérature grecques à l'université de Poitiers. Travaille aussi sur la rémanence de l'Antiquité et sur la danse contemporaine. Derniers ouvrages : comme directeur, *La trame et la tableau : poétique et rhétorique du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, PU de Rennes, 2013, et comme auteur (commentaire et nouvelle traduction), *Pindare. Olympique*, Belles Lettres, 2014. Dernier article sur la danse : « Danse - récit (et action) / danse matière (et création) : pour une esthétique comparée de l'antique et du contemporain, d'Homère et Lucien à Gallotta, Chopinot, Duboc, et retour », Rémy Poignault (dir.), *Présence de la danse dans l'Antiquité - Présence de l'Antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches A. Piganiol, 2013, pp. 409-423.