



La danse et le politique

Des états d'exception

Mark Franko

Traducteur : Agnès Benoit-Nader



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647>

DOI : [10.4000/danse.1647](https://doi.org/10.4000/danse.1647)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Mark Franko, « La danse et le politique », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1647> ; DOI : [10.4000/danse.1647](https://doi.org/10.4000/danse.1647)

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

La danse et le politique

Des états d'exception

Mark Franko

Traduction : Agnès Benoit-Nader

- 1 Ma première idée fut de comparer la littérature sur l'*Ausdruckstanz* (danse d'expression) avec les travaux théoriques réalisés dans d'autres domaines de l'esthétique fasciste¹. Ceci aurait alors offert un cadre critique à la question controversée de la fascisation de la danse moderne allemande. Les travaux universitaires de Susan Manning, Marion Kant et Laure Guilbert ont montré avec une évidence absolue que l'*Ausdruckstanz* soulève la question des rapports entre danse et politique, à travers les accommodements massifs qui se firent entre la danse moderne allemande et la politique culturelle du Troisième Reich². L'histoire de l'*Ausdruckstanz* fut longtemps dissimulée mais l'originalité des travaux de ces trois chercheurs nous convainc de reconsidérer la modernité en danse d'un point de vue politique. Un mouvement artistique d'avant-garde du début du XX^e siècle et un appareil d'État autoritaire se rencontrent à un moment déterminant de leur histoire ; quelque chose de nouveau se crée, à la fois dans le domaine artistique et politique, révélant de plein fouet des forces et tendances contradictoires. C'est seulement à partir du moment où ces chercheurs en danse ont dévoilé et réécrit l'histoire, que nous avons pu commencer à percevoir la danse en regard du politique. Ils ont inauguré un domaine de recherche qui demande à être exploré plus avant. La réflexion sur la méthodologie de la recherche en danse se doit aujourd'hui de tenir compte de la façon dont s'est opéré un tel changement de perspective sur l'*Ausdruckstanz*.

Cependant, j'aurais pu préférer ne pas parler ici de l'*Ausdruckstanz*, mes domaines d'expertise étant aujourd'hui le baroque en France et la modernité en Amérique du Nord. Lorsque les organisateurs de la conférence m'ont demandé d'élargir l'étendue de ma présentation, j'ai écrit le résumé suivant :

« Dans quelles conditions historiques et esthétiques devient-il justifiable et nécessaire de parler de danse en termes de politique ? De quel genre de politique s'agit-il donc à ce moment-là – de quel genre de pouvoir ? Et surtout, quelle sorte de lien peut-on établir entre la danse et le politique, de façon à ce que des méthodologies vigilantes sur le plan politique puissent révéler davantage d'aspects

de cette relation que la danse elle-même n'en laisse apparaître ? La politique de la danse reste-t-elle toujours muette ? Ou bien est-il possible pour une (ou n'importe quelle) politique de contrôler la danse - de manipuler son sens ? La danse a-t-elle un « inconscient politique » ? »

À peine avais-je écrit ce résumé qu'il est devenu très difficile d'écrire l'article. Je me suis retrouvé enchevêtré dans la présence phénoménale de la danse, la relation politique entre le danseur, le chorégraphe et l'institution, et le soi-disant monde de la politique : le domaine proprement politique. J'ai donc décidé qu'il était préférable d'essayer de répondre à mes propres questions, les unes après les autres.

Dans quelles conditions historiques et esthétiques devient-il justifiable et nécessaire de parler de la danse en termes de politique ?

- 2 Il est justifié et nécessaire de parler de la danse en termes de politique dans certaines conditions *conjoncturelles* ; c'est-à-dire, lorsque des styles de mouvement et une vie socio-politique prennent forme simultanément, même si cela semble se dérouler de façon indépendante. C'est souvent dans ces moments-là que la danse atteint une importante visibilité culturelle, ce qui rend l'analyse féconde, dans le cadre de notre problématique. La danse peut aussi être reliée à des considérations politiques dans des conditions plus diffuses ou embryonnaires : au lieu de se rendre parfaitement visible par sa position culturelle centrale, elle peut, dans ces moments-là, se marginaliser complètement et disparaître. Depuis le XVII^e siècle, la danse façonne et projette des images de monarchie, d'identité nationale, d'identité de genre, d'identité raciale et d'identité rituelle. Mais, dans la plupart de ces domaines, elle a aussi révélé sa capacité à se démarquer, jouant le rôle d'une théorie critique de la société. Il va de soi que je considérerai ces deux fonctions comme politiques.
- 3 Suite au développement de la danse moderne en Allemagne et en Amérique du Nord au tout début du XX^e siècle, le corps en mouvement est devenu une référence chorégraphique de l'identité nationale. Les chorégraphes ont recherché des thèmes et sujets qui célébraient l'identité nationale en termes de catégories physiques, de qualité d'énergie et de détermination, lesquelles étaient interprétées comme des connotations raciales. Dans les années 1930 et 1940, la danse prit part au conflit idéologique entre le capitalisme, le fascisme et le communisme, en Amérique et en Europe de l'Ouest³. La croissance et le développement de l'État-nation et de ses idéologies associées ont déterminé la sémiotique de la relation entre la danse et la politique, du moins jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour Sally Banes, même les productions chorégraphiques les plus expérimentales des années 1960 se sont déroulées sous l'égide idéologique de la démocratie, alignant, trente ans plus tard, les expérimentations de la Judson Church Dance Theater avec une certaine idéologie de l'identité américaine⁴. Plus récemment, ce rapport sémiotique de la danse avec l'État-nation moderne est devenu pertinent pour les questions d'identités post-coloniales sur la scène internationale⁵.
- 4 Dans le cas d'artistes ayant atteint le statut d'icône nationale, l'impact de cette conscience nationale sur le processus de création peut apparaître dans les décisions de stratégie artistique et de publicité. Il est possible que la situation de l'artiste devienne alors une coopération délibérée ou une cooptation plus ou moins consentante du danseur/chorégraphe avec un appareil d'État bureaucratique. Les recherches

effectuées par Manning sur Mary Wigman ouvrirent ce domaine d'investigation et, plus encore, cette sorte d'investigation. Que nous appelions cela une appropriation, un arrangement ou une collaboration, la politique que mène l'artiste est le plus souvent accentuée dans le cas de la femme-artiste au XX^e siècle, qui à la fois manipulait sa propre image et souffrait de sa manipulation par des influences échappant à son contrôle. Par exemple, le prix payé par Martha Graham pour son succès national, à la fin des années 1930 et au début des années 1940, prit la forme d'un discours qui transforma son profil artistique. Sa reconnaissance était telle qu'elle apparut, en 1942, dans une caricature aux côtés de Mussolini et Hitler. Le dessin représente Graham fixant d'un regard religieux un morceau de tissu. Le sous-titre indique « Étrange Talisman » : « La danseuse Martha Graham porte toujours avec elle un morceau de vieux tissu de plus de 500 ans, provenant d'un vêtement d'un saint italien médiéval⁶. » Graham est peut-être aux côtés d'hommes, qui sont des chefs d'État, mais elle est elle-même représentée comme superstitieuse, en décalage avec le monde moderne. Tout en faisant contrepoids à l'image de Hitler et de Mussolini, Graham est présentée sous les auspices de ce que Toril Moi identifia à propos de l'accueil critique de Simone de Beauvoir comme « *the personality topos* » : « Autrement dit [spécifie T. Moi] peu importe ce qu'une femme peut dire, écrire ou penser : ce qui importe, c'est ce qu'elle est⁷. » Depuis ses œuvres *Frontier* (1935) et *American Document* (1938), Graham avait pris l'initiative d'incarner l'identité américaine. Une émission de radio nazie le reconnut et suggéra que l'Allemagne était masculine et les États-Unis féminins. La conséquence fut que les médias américains féminisèrent Graham au début des années 1940, tout en masculinisant l'identité nationale. Ce que j'essaie de souligner c'est que, pour Graham, certaines motivations différentes et contradictoires ont empiété de manière structurelle sur un espace culturel restreint, qui était son propre espace d'action culturelle. Les possibilités représentées par cet espace, peuvent être à la fois propices et faussées à des fins d'identité personnelle et esthétique. Je considérerais donc le politique comme, précisément, l'enchevêtrement de ces différentes influences et motivations qui prennent part à la vie privée, artistique et institutionnelle. Le politique ne se trouve pas directement "dans" la danse, mais plutôt dans la manière dont la danse parvient à occuper l'espace (culturel).

- 5 Face à ce constat, je trouve déconcertante une telle résistance envers l'approche des relations entre la danse et le politique. Mark Morris, un chorégraphe jouissant d'une forte visibilité aux États-Unis, refuse ouvertement ce lien⁸. Son déni est sûrement sous-tendu par les soubassements politiques garantissant sa propre réputation canonique de chorégraphe. Le canon détermine l'œuvre qui est vue et qui survit au fil des années : le canon moderniste exige que la danse qu'il intègre reste apolitique afin qu'elle soit qualifiée de grand art digne de reconnaissance⁹. Il me semble que, dans le monde réel, il existe un lien étroit et substantiel entre danse et politique, tout comme il existe un lien entre danse et rituel en anthropologie. Néanmoins, la danse n'opère pas de manière directe dans le milieu politique, et par conséquent, la danse n'est pas à proprement parler politique. Contrairement à ce que Morris suggère, il n'y a, en réalité, aucun "est" dans l'équation présumée entre la danse et le politique ; dire que la danse n'est pas politique n'en dit pas beaucoup. Pour qu'elles soient satisfaisantes, les *dance studies* devraient constamment revenir sur la complexité des interactions qui existent entre la danse et le politique, en qualifiant de différentes manières ces interactions. C'est cette réflexion sur la variété ou la diversité de liens qui a une véritable valeur méthodologique pour la recherche en danse.

- 6 Si la danse n'est pas politique au sens strict du terme, alors qu'est-elle ? Je répondrai que la danse est d'abord idéologique et que cela l'entraîne à assumer une dimension politique¹⁰. Les idéologies usent de moyens kinesthésiques et visuels convaincants pour interpeller, voire enrôler, des individus afin qu'ils s'intègrent dans des groupes de grande envergure. Si, inversement, la danse est anti-idéologique, alors elle est déconstructiviste au sens où elle exerce une auto-réflexivité critique. L'auto-réflexivité qui a su caractériser certaines danses postmodernes depuis les années 1960, peut être expliquée en termes politiques comme rejet de l'emprise idéologique sur la danse. « La danse ne peut être subversive » écrit Janet Wolff, « que lorsqu'elle remet en question et expose la construction du corps dans la culture¹¹. » Peu importe la manière dont nous caractérisons le grand écart entre le modernisme et le postmoderne, qui sépare le domaine de la recherche du mouvement contemporain des compromis d'une période antérieure, les mutations formelles peuvent être expliquées en termes idéologiques.
- 7 À un niveau micro-historique, la danse peut envisager de mettre en scène une protestation, une façon directe et ponctuelle de perturber un rapport de force¹². Ce que le corps lui-même semblerait opposer, lorsqu'il est à l'honneur, se prête à une définition de la danse attisant le politique. Le corps du danseur, décrit par Dominique Dupuy, peut être « intolérable », « une provocation », et « un vivant blasphème¹³ ». Quelque part entre ces deux pôles de persuasion idéologique, de déconstruction et de protestation, nous pouvons identifier ce qui résiste. La résistance est un trope au sein duquel le mouvement et la représentation s'articulent de manière ambiguë. Cela s'explique par le fait que la danse peut absorber et retenir les effets du pouvoir politique et, simultanément, résister à ces effets qui semblent incorporés, à travers le geste même. Et c'est en cela que la danse est une forme d'expression politique puissante : elle peut aussi bien encoder des normes qu'une variation de normes au sein de structures de parodie, d'ironie et de pastiche qui apparaissent et disparaissent rapidement, souvent sans laisser de trace.
- 8 Ici, nous pourrions faire référence aux nouvelles mises en scène d'appropriation et aux débats sur les intentions politiques qu'elle soulève. Par exemple, la réécriture du *Sacre du Printemps* de Vaslav Nijinsky par Pina Bausch modifie le livret de ce ballet fondamental pour en faire un combat entre les sexes, d'une manière beaucoup plus explicite que la pièce originale. Ceci a soulevé, du moins aux États-Unis, la question du positionnement de Bausch par rapport à la politique de genre¹⁴. Lorsque Matthew Bourne reprend *Le Lac des cygnes*, pour un groupe de cygnes masculins, la manière dont la danse représente l'orientation sexuelle prend une nouvelle dimension. Dans ces exemples, et d'autres similaires, c'est la présence d'une œuvre du passé qui sert de faire-valoir pour accentuer les perspectives politiques non réalisées dans la pièce d'origine.
- 9 Le corps dansant possède une influence rhétorique, persuasive et déconstructiviste dans le contexte social des spectateurs, se positionnant comme une alternative à la sphère publique. Les controverses publiques ne sont pas nécessaires à une politique dansée. La façon dont la danse transforme l'espace public et l'habite regorge de sous-entendus politiques, comme l'utilisation sans précédent de l'espace public en vue de la circulation de corps. La danse peut exercer un pouvoir idéologique sans qu'il en devienne emblématique. Pour Thoinot Arbeau, la danse est « une rhétorique muette¹⁵ ». Si l'idéologie est un attrait persuasif, et donc fondamentalement rhétorique pour l'esprit et les sens, la chorégraphie devient un moyen puissant pour l'exercer. Mais la

chorégraphie peut aussi bien défaire ou s'opposer à ces rhétoriques. La notion de *détournement*, telle que les Situationnistes l'ont théorisée dans les années 1960, avec ses procédures de guillemets et de citations, a été tout particulièrement pertinente pour la danse et le politique durant les dernières décennies du XX^e siècle. L'éloignement des constructions culturelles du corps ne s'est pas simplement dirigé vers une remise en question du corps même, mais vers une remise en question des lexiques et syntaxes qui ont permis de telles constructions en danse. Nous pouvons donc constater que les rôles travestis dans le *Dido and Aeneas* (1989) de Morris jouent avec la construction du sexe/genre. Mais ils évoquent également des vocabulaires baroques et modernistes qui, eux-mêmes, codaient cette construction d'une manière historique particulière et qui, une fois de plus, le font dans *Dido and Aeneas* avec des inflexions différentes. La politique du sexe/genre dans laquelle cette danse s'engage est, par conséquent, également engagée dans une politique de l'histoire de la danse exprimée dans, par, et à travers la chorégraphie.

- 10 Ces outils avec lesquels défaire ce pouvoir de persuasion ou cette dissuasion varient selon la période historique. On peut parler du spectacle dans le baroque et on peut s'approprier la terminologie *metakinésis*, employée par John Martin dans les années 1920 et 1930. Il me semble qu'en termes de méthodologie, il est important, à la fois de penser *avec*, et non *dans*, les modèles de la période historique examinée, et de les développer en des termes pertinents pour des analyses contemporaines. Par exemple, afin de comprendre les mécanismes de pouvoir au sein du spectacle baroque, nous devons examiner le lien entre le ballet de cour et la narration, le rôle du texte, l'image et le mouvement dans leur construction, les circonstances historiques de leur création, les techniques de danse, les techniques musicales et les genres chorégraphiques, etc. Là, nous croisons les notions d'intermédiaire, du *gli affetti*, de culture militaire et de culture aristocratique, etc¹⁶. Mais il est également nécessaire de s'intéresser à la théorisation approfondie du baroque depuis les années 1920, une théorisation faisant le lien entre cette période historique et notre présent. Ceci consisterait à repenser la notion de souveraineté sur les plans politique et esthétique (Walter Benjamin, Carl Schmitt), le baroque en relation au postmoderne (Guy Debord, Mario Perniola), l'esthétique du baroque dans un contexte contemporain (T. Wölfflin, Severo Sarduy), et la pensée politique du baroque (Ernst Kantorowicz, Giorgio Agamben). La manière dont les modèles historiques peuvent entrer en dialogue avec les cristallisations théoriques ultérieures éclaire le rapport entre la danse et les études critiques. Les *Dance Studies* sont fondamentalement interdisciplinaires dans leur manière de conjuguer des savoirs spécifiques sur des systèmes de mouvement structurés, des protocoles chorégraphiques et des styles de performance, avec des approches critiques du pouvoir et de la représentation qui, sans cela, resteraient relativement désincarnées.

De quel genre de politique parlons-nous ? De quel genre de pouvoir ?

- 11 Lorsque nous parlons de danse et politique, nous parlons de la capacité de la danse à construire et déconstruire les identités. Étant donné que la danse modèle le corps et sa façon de bouger, elle ne peut faire autrement que proposer des modèles de subjectivité d'une façon affirmative ou négative. Le son, le costume, la mise en scène, l'intrigue et le texte ont, à différentes échelles, une influence sur ces modèles. Lorsque nous sommes

amenés à parler de la danse et du politique, nous entendons aussi la politique de l'interprétation. Quels critiques ou théoriciens ont proposé des interprétations influentes, voire canoniques, qui ont eu un impact sur notre regard ? Quels sont les présupposés de ces textes qui ont eu une grande influence – même s'ils paraissent éphémères – et quels autres écrits ont été étouffés ou bien sont passés inaperçus ? Quelle croyance idéologique a été conférée à un “grand” critique et quelles en ont été les répercussions idéologiques pour l'art de la danse ? L'histoire de la danse et du politique peut souvent être lue et déconstruite par la confrontation entre la performance et le texte, qui marque son passage dans une postérité discursive.

- 12 Mais le politique peut être aussi interne à la danse. William Forsythe a récemment situé le lien entre danse et politique dans la relation entre le danseur et le chorégraphe, en ce sens que le chorégraphe organise l'autonomie du danseur. Forsythe a récemment parlé de la danse classique – du point de vue du langage informatique – comme un art du contrôle. Mais, résistant à cette qualité, il a proposé de concevoir la chorégraphie comme une pratique pouvant promouvoir l'autonomie du danseur¹⁷. Pour Forsythe, la relation danseur-chorégraphe est le lieu où la danse rencontre le politique. À partir de cette vision de la relation danseur-chorégraphe, un potentiel politique se dessine, devenant également visible dans la performance. Dans le prolongement de ce raisonnement, on peut également dire qu'en danse, nous interprétons la relation entre le danseur et le chorégraphe comme une relation politique.
- 13 Dans les années 1960, les petites compagnies de danse new-yorkaises étaient un peu comme les micro-groupes à partir desquels Fredric Jameson avait caractérisé la décennie¹⁸. Notre compréhension de la chorégraphie – et plus particulièrement de la manière dont elle est construite – s'étend jusqu'aux petits groupes sociaux facilitant la pratique chorégraphique. Ainsi, en examinant les conditions sociales rendant possible la danse, nous sommes déjà allés au-delà de considérations purement formelles. À ce stade, l'évocation du mouvement quotidien et de l'improvisation semble inévitable. Les systèmes de formation technique ou les protocoles pour des formations qui ne sont pas techniques ont encouragé la formation d'identités communautaires. Les récits de telles communautés, et la manière dont elles soutiennent la pratique, exigent des approches ethnographiques. La danse de masse des années 1930 a joué un rôle important dans la création du mouvement culturel du Parti Communiste (connu sous le nom de « *movement culture* »). Dans *The Work of Dance* j'ai essayé d'élargir notre vision de l'impact de la danse sur le spectateur (de masse) à la relation qui existe entre des processus chorégraphiques et les entités administratives impliquées dans les mouvements de groupes qui se produisent au sein de la vie sociale. Ceci serait la première étape vers une description d'une chorépolitique, référence à ce que Michel Foucault nomme la biopolitique. Manning a traité de la relation entre le leader et le groupe au sein de la compagnie de Wigman durant les années 1920. De telles analyses présupposent un *continuum* entre ce qui se déroule hors scène et sur scène et ce présupposé est important pour toute méthodologie qui désire mettre en avant la convergence de la danse et du politique¹⁹.
- 14 Le pouvoir inclut également la politique culturelle et les modalités d'existence de la danse, en tant qu'art public. Ceci englobe notamment les commissions – le plus souvent des commissions et subventions gouvernementales qui existent aux États-Unis depuis les années 1930, par le biais de la Works Projects Administration (WPA), des Fonds Eisenhower et du National Endowment for the Arts (NEA). Aujourd'hui, nous nous

apercevons que l'absence de tout point de vue critique sur l'idéologie au sein de la sphère politique va de pair avec l'affaiblissement des arts vivants comme outils de la diplomatie culturelle. Certes, la danse fut exportée par les États-Unis dans le monde entier comme instrument de politique étrangère durant la guerre froide, mais aujourd'hui, – comme tous les autres arts – elle ne joue plus qu'un rôle minime, voire nul, dans les relations internationales²⁰.

- 15 Dans les sociétés autoritaires, de telles commissions ont pour but d'établir un environnement global par le biais duquel l'architecture et le design d'intérieur, les médias et la gestuelle deviennent le relais d'un *mode d'emploi* culturel du corps, de l'espace et du mouvement. Dans les sociétés démocratiques, l'interprétation publique d'œuvres d'arts financées par les pouvoirs publics ou situées sur des lieux publics peut avoir des effets volatiles qui mènent fréquemment à la manipulation de la sphère publique²¹. Ceci fut évidemment l'occasion de controverses au sujet de certains artistes financés par le National Endowment for the Arts dans les années 1980, qui conduisit à réduire les effectifs de cette agence. La politique culturelle se définit par rapport aux constructions identitaires interprétées comme offensives envers l'ordre public et, par définition, la danse entre alors dans le domaine de l'art public. Dans de telles situations, la classe politique semble être radicalement éloignée du milieu artistique, et les animosités les plus profondes émergent entre les agents de la bureaucratie politique et ceux qui travaillent dans le studio. Récemment, on a beaucoup assisté à une mobilisation du public par la classe politique, contre la classe des artistes. Ceci entre en lien direct avec ce que Michael Brenson affirme être « le bannissement politique du corps de l'artiste » et de ses « histoires vivantes²² ».
- 16 Ici, il est question de politique culturelle, et donc de pouvoir culturel. Bien qu'on nous rappelle sans arrêt que la danse n'a aucun pouvoir, elle se retrouve immédiatement muselée dès qu'elle se rend visible d'une manière peu orthodoxe. L'éventualité qu'une politique culturelle se manifeste *dans* ou *en tant* que danse présuppose la faisabilité politique de sa performance face à la politique culturelle. Les moments d'exception sont ceux où la danse échappe à la censure. Nous faisons ici référence à la danse en lien avec l'événement et l'événementialité.
- 17 Ceci constituait aussi le contexte du séminaire sur danse et politique qui s'est déroulé sous les auspices du Mas de la danse et du Centre national de la danse, à Vincennes en 2001. La publication *Danse et Politique* documente ces présentations et débats²³. Le séminaire était organisé autour du concept du politique en lien avec certains événements, tout particulièrement le bombardement de la cathédrale de Reims, la révolution d'Octobre, la crise boursière de 1929 et le bombardement de Hiroshima. Ces thèmes ont été rassemblés sous différentes rubriques telles que la danse et la puissance étatique, la danse et le travail, le corps collectif en tant que corps politique et/ou corps national et la notion de « trauma » historique.
- 18 J'aimerais attirer l'attention sur un débat autour de la méthodologie qui émerge des discussions de Vincennes. Ce que j'appellerai formalisme et contextualisme, à défaut de meilleurs termes, semble diviser la communauté interprétative de ce séminaire²⁴. Ceux qui favorisent l'analyse du mouvement au détriment de toutes les autres méthodes critiques, sont considérés comme des formalistes stricts. Pour la sensibilité formaliste, les théories critiques sont des importations provenant de l'extérieur de la discipline. Il revient donc à la plus stricte conception disciplinaire des *Dance Studies* d'atténuer l'importance de l'interprétation du contexte. Je souligne ici une tension concernant les

enjeux de la disciplinarité dans les *Dance Studies*, mais j'espère que cela ne sera pas interprété comme une intention d'opposer deux approches méthodologiques ; les deux sont indispensables, mais doivent être mieux articulées²⁵. Il semblerait que les historiens soient considérés comme contextualistes, même si tous sont loin d'être des inconditionnels de la théorie critique. Selon ce débat, les *Dance Studies* sont soit une discipline nouvelle et autonome (modèle formaliste), soit une trans-discipline parasite (modèle contextualiste). L'histoire sans théorie critique peut être bien sûr simplement considérée comme un supplément de l'analyse du mouvement et, en ce sens, une subdivision de l'histoire.

- 19 Les questions soulevées dans ce débat sont essentiellement d'ordre méthodologique, mais elles ont aussi des conséquences dans l'interprétation. Le modèle formaliste recherche des outils descriptifs et théoriques qui rendent compte de l'expérience de la danse de la manière la plus directe possible – par exemple l'analyse du mouvement –, alors que le modèle contextualiste part de l'idée que la danse est une extension ou une distillation des pratiques sociales – une action symbolique – et, d'une certaine manière, conceptualise alors la danse en tant qu'elle est véhiculée et englobée dans ces pratiques. Rester dans la logique d'un discours non médiatisé de la danse demande de rester au plus proche de la danse, en produisant un complément discursif et expérimental à la recherche en mouvement et à la performance contemporaine. Les conditions définies d'un point de vue historique, culturel et institutionnel, au sein desquelles cette recherche en mouvement se déroule – ses conditions historiques de possibilité – sont déplacées par la danse dans son immédiateté. Ce qui semblerait caractériser la conviction formaliste dans les *Dance Studies* est une marque d'élan anti-historique. Ceci est une conséquence de la phénoménologie qui implique un présent éternel. À mon avis, cette idée peut conduire à une définition limitée du contemporain, à la fois anti-sociale et anti-historique ; et pour cette raison même, elle peut être en réalité anti-contemporaine. André Lepecki écrit :

« Un art qui, pour exister, a besoin de corps vivants est projeté, en tant qu'objet de recherche, vers un passé intangible. C'est comme si nous avions besoin du voile de la mort pour faire face à l'essence même de la danse. (Ou bien, ce voile est-il le signe de quelque chose d'insoutenable au cœur même de la danse²⁶ ?) »

- 20 Qu'avons-nous à craindre d'une confrontation avec des fantômes ou de l'engagement à différents niveaux de lecture et de compréhension, rendant la présence de la danse plus complexe plutôt que de l'associer une forme de vérité : le corps dévoilé ? La question de Lepecki peut être à double tranchant. Qu'est-ce qui peut bien être insoutenable dans le passé ? Ne peut-on pas réfléchir au « passé intangible » en termes de généalogies inspirées par l'approche foucauldienne ? Que signifie séparer les termes « danse » et « passé » ? Cette stratégie aurait pour effet d'exclure les citations et la citationnalité qui, toutes deux, présupposent un discours antérieur, et donc une inscription antérieure. Vers la fin de son analyse magistrale de la danse moderne allemande et de sa relation à l'ère nazie, Guilbert invite les chercheurs en esthétique à s'interroger sur l'inscription archivistique du mouvement. Mais le livre de Guilbert n'est-il pas considéré comme un ouvrage d'histoire de la danse²⁷ ? Et, si c'est le cas, peut-on donc considérer l'histoire de la danse comme intra-disciplinaire ? Est-il nécessaire pour les liens sociaux et politiques de la danse, pour l'histoire des mouvements au sein de la communauté de la danse, pour la sensibilité du mouvement lui-même, de devoir être rigoureusement isolé au sein même des *Dance Studies* ? Le problème méthodologique auquel nous faisons face consiste à articuler la prise de conscience du passage entre les corps et les idéologies

acquis en vertu de tout ce qui s'est déroulé autant en danse qu'en *Dance Studies* tout en faisant une analyse approfondie du fonctionnement même de la danse²⁸.

Quelle sorte de lien peut-on établir entre la danse et le politique, de façon à ce que des méthodologies vigilantes sur le plan politique puissent révéler davantage d'aspects de cette relation que la danse elle-même n'en laisse apparaître ? La politique de la danse reste-t-elle toujours muette ? Ou bien est-il possible pour une (ou n'importe quelle) politique de contrôler la danse – de manipuler son sens ?

- 21 Afin qu'une méthodologie de politique dansée, ou de danse politique, puisse exister, nous avons besoin d'établir une théorie générale du politique en danse. Il est certain qu'une telle théorie serait en lien direct avec les trois domaines méthodologiques proposés pour cette conférence : politique, genre et identité. Cependant, la politique – mon domaine attribué pour cette conférence aujourd'hui – est le terme le plus proche de la notion de « sphère politique ». Que signifie donc la « sphère politique » et à quel moment ou à quel endroit la danse y a-t-elle pénétré ?
- 22 L'histoire de la danse peut nous être utile ici. La danse théâtrale occidentale fait ses débuts au sein de la sphère politique. Le théâtre d'État du XVII^e siècle est ainsi nommé car fondé sur des interventions théâtrales dotées d'une signification politique directe. Historiquement, il est reconnu que les ballets de cour, tout particulièrement en France, reflètent les manœuvres diplomatiques et les objectifs idéologiques de la monarchie. C'est au centre de ces médias de l'époque moderne, contrôlant le territoire des premiers États nationaux, que se positionne le corps du roi lui-même : une place privilégiée d'interaction entre la danse et le pouvoir.
- 23 Jürgen Habermas propose que « la publicité de représentation » ait précédé l'existence d'une sphère publique : « Cette *publicité de représentation* n'était pas établie en tant que domaine social, en d'autres termes, en tant que sphère publique ; mais plutôt comme quelque chose de l'ordre du statut privilégié²⁹. » C'est l'effet de s'exhiber en public, incarné parfaitement dans le ballet de cour, qui différencie le pouvoir du privé et fonctionne donc comme statut privilégié en opposition à la sphère publique. L'exhibition publique au sein d'une économie de prestige faisait partie intégrante de l'esthétique en danse, influencée par les traditions de la danse sociale de cour. D'après Habermas, nous pouvons émettre l'hypothèse que la danse de société et ses adaptations aux ballets de cour étaient, en dépit de leurs contraintes de classes sociales, des actes fondamentalement *publics*. Il n'y avait là aucune notion de domaine privé.
- 24 La publicité de représentation a pour effet de rendre le spectateur « subjectif » – c'est-à-dire, de lui octroyer sa propre subjectivité, apparentée à une subjugation : « L'autorité publique était transformée en objet palpable confrontant ceux qui y étaient soumis et ceux qui, au début, étaient définis par celle-ci de manière négative³⁰ ». De même, Foucault envisage l'exercice direct de l'autorité monarchique au sein de la sphère politique comme forme d'assujettissement³¹. La danse constitue un terrain privilégié pour tester une telle théorie, étant donné qu'elle se trouve loin de toute

violence punitive tout en se caractérisant par l'exposition publique d'un personnage souverain.

- 25 Dans mon ouvrage *Dance as Text*, je demande si, au lieu d'être le représentant exclusif du pouvoir politique, le monarque de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle n'était pas en réalité un protagoniste du combat politique ritualisé³². Dans ce cas, le contexte théâtral constitue bien plus qu'une simple tribune de représentation, et devient également un processus social. L'importance des ballets burlesques entre 1620 et 1636, résidait dans leur émergence en tant que négociation politique symbolique entre les rivaux féodaux et l'autorité souveraine. J'ai mis en avant que le burlesque n'était pas embarrassant pour les gens de bon goût, mais qu'il constituait plutôt un usage novateur du mouvement, en dialogue avec les implications absolutistes du spectacle de ballet. Au sein même des inversions carnavalesques du genre burlesque, dont l'androgynie était une figure clé, une lutte de pouvoirs, sous-tendue par des enjeux de classes sociales, prit des dimensions performatives³³. Dans ce contexte, le personnage de l'androgynie était subversif, car il pouvait insinuer l'inversion dynamique des relations de pouvoir entre le roi et la noblesse.
- 26 Le travestissement royal complexifie encore cette image, ainsi que la notion de publicité de représentation elle-même. Le roi travesti perturbe le fondement patriarcal de l'iconographie hyper-masculine en lien avec le pouvoir royal. Selon mon interprétation, ceci indique un désir d'aller au-delà des représentations du pouvoir, vers des évocations de force. En 1922, Schmitt, théoricien politique, écrit : « Est souverain celui qui décide de la situation d'exception³⁴ ». L'exception représente la suspension de l'ordre juridico-politique, mais en ce qui concerne le ballet, celle-ci se caractérise par la suspension des relations sanctifiées entre la représentation et le pouvoir. Si le pouvoir représente la puissance en état de deuil, tel que le soulignait Louis Marin, alors la puissance extraite du deuil représente la forme la plus transgressive des sources du pouvoir³⁵. La sexualité indéterminée du roi, dans les ballets où il représente le personnage androgynie, est aussi directement liée aux problèmes de succession dont le deuil et la mélancolie sont les symptômes. D'une manière similaire, mais à un niveau différent, certains des rôles travestis du roi sont des personnages anti-normatifs de la puissance qui impliquent l'exception inhérente à la souveraineté³⁶. Par conséquent, quand le roi performe des rôles anti-normatifs, il affirme à la fois une légitimité et une menace de suspension de légitimité. Dans les deux cas, le pouvoir est interprété de manière peu orthodoxe, car non-représentationnel. L'histoire de la danse ne donne pas seulement un aperçu du rapport entre la danse et le pouvoir politique, mais aussi du rapport entre la danse et la politique de représentation. C'est précisément sur le plan de la politique de représentation que nous touchons à la question de : comment l'histoire de la danse doit être représentée ?
- 27 Qu'est-ce qui permet à un événement dansé d'apparaître à l'horizon de l'historicité ou de la narrativité ? Toute discussion sérieuse portant sur l'exception constitue un défi envers le canon. Remettre en cause l'exclusivité canonique de l'histoire de la danse nous oblige à faire appel à des alternatives oubliées ou refoulées – sur le plan culturel, esthétique, et politique. Si, comme Hayden White l'affirme, la possibilité de la narration historique se fonde sur la loi, l'égalité et la légitimité, alors les *Dance Studies* pourraient déstabiliser le sujet même de l'histoire³⁷. Interdisciplinaires, intertextuelles et ethnographiques, les *Dance Studies* pourraient perturber un milieu de la danse fonctionnant à partir de représentations canoniques et de narrations historiques. Les

œuvres canoniques sont souvent créées de manière à apparaître politiquement neutres, en raison de leur excellence esthétique. Cependant, une comparaison de personnalités canoniques et non-canoniques peut révéler des alternatives politiques au sein des œuvres canoniques³⁸. Si nous devons sérieusement explorer la danse et le politique en tant que rapport historique, nous devons, nous aussi, choisir l'exception. À cet égard, le ballet de cour du XVII^e siècle est exemplaire car certaines œuvres révèlent quelque chose qui nulle part ailleurs n'est reconnu en tant que savoir : la représentation de l'exception. Étant donné que la notion de l'exception est encodée dans celle de la souveraineté, je pense que le mot-clé n'est pas la publicité de représentation mais la souveraineté, avec tout ce que cela implique en termes de relation entre le pouvoir, la puissance et l'exceptionnel.

- 28 Le contexte de ces observations se situe dans la relation entre la danse et la sphère politique. Si, au XVII^e siècle, la danse se trouve au centre de la sphère politique, ce n'est plus le cas par la suite. Pour Habermas, la sphère publique se développe sous forme de phénomène bourgeois, dans le prolongement de la publicité de représentation. La sphère publique est constituée « d'individus qui se sont réunis pour composer un public³⁹ ». La sphère publique appartient aux propriétaires de biens et membres de la famille qui élaborent une notion de leur propre subjectivité dans le domaine public par l'intermédiaire de la fiction et de la rédaction de lettres. Il est, pour nous, encore plus intéressant d'observer que l'élaboration de cette subjectivité devient dépendante de la présence de spectateurs :

« Le journal devint une lettre adressée à son expéditeur, et le récit à la première personne devint une conversation avec soi-même, adressée à une autre personne... La subjectivité, comme le cœur même du domaine privé, était déjà orientée vers un public (*Publikum*)⁴⁰ ».

- 29 Ce développement de la sphère publique aux XVIII^e et XIX^e siècles, qui entraine dans un dialogue rationnel avec le pouvoir, s'éloignait du littéraire pour aller vers la chorégraphie et la performance. Le pourquoi et le comment de l'investissement de la modernité dans le trope du mouvement dépasse les objectifs de cet article. Mais je vous demande maintenant de considérer la révolution d'Isadora Duncan comme l'exemple du danseur découvrant et élaborant sa subjectivité dans la sphère publique ou en tant que sphère publique ; car il est possible, avec Duncan, que la danse s'inscrive dans la sphère publique.

Comme je l'ai écrit ailleurs :

« La subjectivité de Duncan était positionnée, de manière instable, à la lisière du domaine privé et du public, car sa danse était un acte de représentation publique dévoilant une nature cachée, antérieure ou extérieure à la société, située par définition dans un ailleurs. Bien qu'opposée à la séparation de ces sphères, Duncan comptait aussi sur leur différenciation pour dramatiser son opposition. Dans cette optique, elle s'appropriait la performance, à l'endroit même où elle la trouvait, en tant qu'acte public redirigé vers soi-même⁴¹ ».

- 30 La dialectique entre le domaine privé et la publicité dans l'œuvre de Duncan est ce qui rend sa chorégraphie fondamentale par rapport au concept habermassien de la sphère publique en danse. C'est l'apparition du corps face à des spectateurs au cours de l'élaboration de sa subjectivité privée qui permet à la danse de s'inscrire dans la sphère publique et, ainsi, à ce moment précis de l'histoire, d'acquiescer une pertinence politique.
- 31 Les événements catastrophiques du XX^e siècle ne peuvent pas être pris en compte ou examinés de façon adéquate, en termes corporels et chorégraphiques, en s'appuyant

sur les seules notions de souveraineté et de sphère publique⁴². De manières différentes, ces événements suggèrent un « trauma historique ». Dans *Dance Pathologies*, Felicia McCarren souligne la relation au trauma, depuis le ballet romantique (*Giselle*) jusqu'à la première soliste de l'histoire de la danse moderne (Loïe Fuller). Dans ce contexte, le trauma est diagnostiqué comme état hystérique, et son iconographie est représentée dans les photographies de la clinique de la Salpêtrière de Charcot⁴³. L'analyse de McCarren s'appuie sur le modèle du pathologique, et plus particulièrement de l'hystérie⁴⁴. L'hystérie, bien qu'ayant perdu sa validité scientifique, persiste en tant que terme général pour désigner les manifestations de traumatismes variables, dont la violence va au-delà des limites du soi ou du corps⁴⁵. La relation entre l'inconscient et le corps est forgée dans le creuset historique de l'hystérie, trouvant son origine dans la psychanalyse freudienne. Les parties du corps se fragmentent et se dispersent telles les parties d'une scène, comme c'est souvent le cas dans le *Tanztheater* de Pina Bausch⁴⁶. Il semblerait que nous abordions ici une dimension psychanalytique de la danse que les *Dance Studies* auraient partiellement laissé de côté. Cette problématique fait aussi apparaître la notion de mémoire et la manière dont le corps se souvient. Le trauma occasionne également l'effacement de la mémoire. Les *Dance Studies* devraient rester attentives à la façon dont le corps oublie.

- 32 Si nous explorons les questions de la danse et du politique en référence aux tropes de la souveraineté, à la sphère publique et au trauma, elles n'ont pas nécessairement besoin d'être présentées suivant une séquence historique ou d'exiger une corrélation entre la danse et l'événement, suivant un principe de cause à effet. Au contraire, elles sont aujourd'hui présentes dans la danse en tant qu'éléments de la généalogie du politique. Peut-être constituent-elles une première étape vers une théorie générale du politique dans la danse, à partir de laquelle des développements méthodologiques plus approfondis peuvent être établis. Il convient de préciser que la méthodologie n'est pas limitée aux interventions que nos sources nous permettent de réaliser, mais qu'elle peut s'étendre aux grilles théoriques que nous pouvons mettre en place et aux catégories de questions que ces grilles nous permettent de poser.

La danse a-t-elle un « inconscient politique » ?

- 33 Plutôt que de diviser les *Dance Studies* entre les courants de la médiation historiographique et ceux de la description immédiate, je propose une approche historico-critique de l'écriture et de la chorégraphie, que j'ai déjà utilisée dans d'autres cas. Par exemple, par le biais de la chorégraphie, je me suis demandé si certaines danses baroques pouvaient traiter de l'assujettissement en tant qu'effet de publicité de représentation, au lieu d'une simple incorporation de la publicité de représentation elle-même. En d'autres termes, j'ai tenté de conjuguer le trauma avec la souveraineté.
- 34 La pièce *Le marbre tremble* fut présentée pour la première fois en 1986, au musée d'art de Toulon, lors de l'exposition de photographies « Le corps/la galère : noir et blanc », dont le commissaire d'exposition était François Soulages. Cette exposition était conçue en lien avec les photographies d'Ernestine Ruben, représentant des caryatides de Pierre Puget à Toulon, elles-mêmes remodelées d'après les galériens du port de Marseille⁴⁷. *La galère* est un navire mû par les esclaves ou repris de justice, mais elle symbolise aussi à la souffrance physique infligée par cette peine. Les motifs et gestes de la danse étaient en dialogue avec le montage fondu-enchaîné des statues photographiées. Celles-ci

étaient projetées sur le corps du danseur, ainsi que sur un écran derrière lui. Le costume, conçu pour évoquer la transformation de la partie inférieure du corps de la caryatide/esclave en bloc de pierre, était fabriqué à partir d'un tissu qui pouvait aussi être utilisé comme écran, capturant la projection de l'image photographique.

- 35 Tout comme ma tentative universitaire, dans *Dance as Text*, de réhabiliter le burlesque comme forme artistiquement viable en tant qu'acte chorégraphique pourvu d'un motif politique, *Le marbre tremble* inversait le sujet conventionnel de la danse baroque du XVII^e siècle. Ce sujet devenait le sujet de la *réception* de la publicité de représentation au lieu de sa projection. Par cette juxtaposition des méthodologies de la recherche et de la chorégraphie, le politique trouvait sa place dans les plis de la danse – pour reprendre le terme de Deleuze – dans les plis de l'histoire, du mouvement, et de l'iconographie ; et aussi dans la chorégraphie du pli lui-même. *Le marbre tremble* représentait un mode de pensée de la spatialité et de la temporalité que la danse pouvait utiliser de manière consciente afin de réfléchir sur l'histoire de son propre lien au politique. Elle fragmente cette histoire dans la multiplicité des figures de précédents engagements formels. Une histoire interne à la danse, celle qui favorise l'intégrité et l'autonomie de la danse sans en faire une essence, en constitue le contexte politique.
- 36 Je voudrais suggérer que la représentation de la réalité politique elle-même constitue ce qui nous permet de comprendre d'une manière précise l'esthétique en tant que connaissance historique. Le pouvoir ne peut pas fonctionner en dehors du champ de la représentation, et la représentation, y compris ses crises, est une question d'esthétique⁴⁸. C'est pourquoi, je pense que non seulement il existe un lien entre danse et politique, mais aussi qu'une théorie sur la danse et le politique n'a pas nécessairement besoin de remédier à l'action ou d'être grossièrement propagandiste. Bien que le politique puisse apparaître comme un mot « dur », les idées qui lui sont associées peuvent être subtiles et répandues.
- 37 L'imbrication de la recherche et de l'écriture avec la chorégraphie et la performance constitue également pour moi un geste politique, par le biais duquel la danse peut accéder au discours de sa propre interprétation. Cette double pratique évite le rejet de l'histoire au nom d'un engagement plus direct avec la danse. Lorsque la danse prend conscience de sa propre politique, elle se positionne en rapport avec elle-même, de manière directe et immédiate. La prise de conscience de l'histoire politique portée par le corps nous permet de penser la relation entre la danse et le politique en termes de chorégraphie et, par conséquent, dans la logique du mouvement et de sa performance. Le lien chorégraphique entre la danse et le politique devient critique par rapport à sa propre histoire. Les méthodologies utilisées en danse et politique, pourraient dans ce contexte être considérées comme intra-disciplinaires. Ceci est la seule posture de compromis viable au sein de la division méthodologique qui existe dans les *Dance Studies*.

Note

- 38 J'aimerais remercier Janet Wolff, Isabelle Ginot et Susanne Franco pour leurs suggestions lors des premières versions de cet article.
- 39 [Remerciements à Cambridge University Press pour son aimable autorisation des droits de reproduction et de traduction]

 NOTES

1. Certaines analyses du fascisme culturel et/ou de l'esthétique fasciste peuvent inclure CARLSTON Erin G., *Thinking Fascism: Sapphic Modernism and Fascist Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1998 ; FALASCA-ZAMPONI Simonetta, *Fascist Spectacle: the Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997 ; YAEGER KAPLAN Alice, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 ; PATRAKAN Vivian M., *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism, and the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 1999 ; SCHNAPP Jeffrey, *Staging Fascism: 18BL and the Theater of the Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1986 ; SPACKMANN Barbara (dir.), *Fascism and Culture*, monographic issue of *Stanford Italian Review*, n° 1-2, vol. VIII, 1990.
2. Susan Manning a écrit à propos de « l'arrangement avec l'esthétique du fascisme » de Wigman au lieu d'une appropriation fasciste de son œuvre in *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 45 (seconde édition *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006). Voir aussi KARINA Lilian, KANT Marion, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York; Oxford, Berghahn Books, 2003 (édition d'origine *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996) ; et GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000.
3. Voir FRANKO Mark, « L'utopie antifasciste : American Document de Martha Graham », in ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, pp. 283-306.
4. BANES Sally, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke, University Press, 1994.
5. Voir SAVAGLIANO Marta, *Tango. The Political economy of Passion*, Boulder, Westview Press, 1995.
6. COX E., « Private Lives », *Seattle Washington Time*, 16 août 1942, s. p.
7. MOI Toril, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Blackwell, 1990, p. 27. La caricature est aussi une parodie de Mussolini et Hitler prétendant être ce qu'ils ne sont pas, ou prétendant ne pas être ce qu'ils sont : Mussolini pose pour les photographes, debout sur une table afin d'accroître sa stature et Hitler se soumet à une chirurgie du nez.
8. Dans le cadre de la série de conférences *On Dance* à Barnard College, New York City (le 11 octobre, 2004) Morris a affirmé que la seule chorégraphie politique jamais créée fut *Deep Song* de Graham, et il a encouragé les étudiants de premier cycle en danse à lire et prendre au sérieux l'article de la critique Arlene Croce au sujet de *Still/Here* de Bill T. Jones, qu'elle avait dénoncé comme « *victim art* », sans avoir vu la pièce.
9. Voir FRANKO Mark, « Period Plots and Canonical Stages in Modern Dance », in GITELMAN C., MARTIN R. (dir.), *The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries, and the Dance Canon*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007, pp. 170-87.
10. J'ai développé les termes de cette affirmation par rapport à la danse des années 1930 en Amérique du Nord, in FRANKO Mark, *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
11. Voir WOLFF Janet, « Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics », in DESMOND Jane (dir.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 81-99.
12. Voir FOSTER Susan Leigh, « Choreographies of Protest », *Theatre Journal*, n° 3, vol. 55, 2003, pp. 395-412.

13. DUPUY Dominique, « Ouvertures », in POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 15.
14. Voir DALY Ann, « The Thrill of a Lynch Mob or the Rage of a Woman? », in *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, pp. 6-18.
15. Voir mon analyse de cette phrase qui apparaît dans son *Orchésographie* (1588) in FRANKO Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham, Summa Publications, 1986.
16. Voir VAN ORDEN Kate, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
17. FORSYTHE William, forum public dans le cadre de « Bamdialogue », Brooklyn Academy of Music, New York City, le 2 octobre 2003.
18. JAMESON Frederic, « Periodizing the Sixties », in ARONOWITZ S., JAMESON F., SAYRES S., STEPHANSON A. (dir.), *The Sixties Without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 178-209.
19. Ici, le concept du *parergon* peut être utile. Voir mon « *Dance and Figurability* », in DE BELDER Steven (dir.), *The Salt of the Earth: On Dance, Politics, and Reality*, Bruxelles, Flemish Theater Institute, 2001, pp. 33-57.
20. Voir PREVOTS Naima, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
21. « Lorsque [...] les gardiens d'un lieu public renvoient leur pouvoir vers une source d'unité sociale à l'extérieur du social, ils essaient d'occuper – au sens de remplir, de prendre possession, prendre possession en remplissant – le centre du pouvoir qui, dans une société démocratique, est un espace vide. » DEUTSCHE Rosalyn, « Agoraphobia », in DEUTSCHE Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, The MIT Press, 1996, p. 275.
22. BRENSON Michael, *Visionaries and Outcasts. The NEA, Congress, and the Place of the Visual Artist in America*, New York, the New Press, 2001, p. 104.
23. POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*. De même que la conférence qui a suivi sur le sujet des figures de la communauté en danse (septembre 2002) dont les résultats ont été publiés par le Centre national de la danse sous le titre *Être ensemble*, est le précurseur de ce rassemblement d'aujourd'hui. Ces trois événements, lorsqu'ils sont considérés ensemble, constituent le premier débat international soutenu autour du sujet de danse et politique.
24. Les qualités du formalisme ne sont pas celles de l'abstraction mais celles de la description formelle. Hayden White utilise ces termes un peu différemment dans « *Formalist and Contextualist Strategies in Historical Explanation* », in WHITE Hayden, *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, MD, London, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 43-65.
25. N'importe quelle analyse qui privilégie l'esthétique au détriment du contexte, risque d'avoir une lecture anhistorique de la danse ; une lecture qui, d'une manière pertinente pour mon sujet, passe aux côtés des ramifications sociologiques de l'esthétique. Ce n'est en aucun cas une raison pour écarter l'analyse phénoménologique – et certainement pas la version française que je considère comme la meilleure dans ce domaine – mais plutôt de mesurer les tendances méthodologiques à l'aune des résultats de l'interprétation. Toute danse *incarne* son propre contexte historique ; on ne peut séparer le contexte de l'incarnation. Les analyses des conditions de production et de réception servent également à expliquer par l'histoire différentes manières d'incarner une danse.
26. LEPECKI André, « Rethinking Works: A Field Trip in Dance Criticism », *Contact Quarterly*, 1994, n° 2, vol. 19, p. 23. Bien que dans cet article, le contexte de la remarque de Lepecki ne soit pas pleinement formulé, il fait le lien entre les défis que des *Dance Studies* peuvent poser et une nouvelle approche de la critique en danse.

27. « Une histoire du mouvement serait à écrire à la lumière des conclusions de cet ouvrage... Elle nécessiterait pour advenir qu'un véritable échange s'instaure entre l'esthétique et les autres disciplines des sciences humaines. » Voir GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich*, op.cit., pp. 399 ; 403.
28. Dominique Dupuy a souligné l'importance de « la relation entre le politique et la matière de la danse », in « Ouvertures », in *Danse et politique*, op. cit., pp. 15-16.
29. HABERMAS Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, [trad. BURGER Thomas], Cambridge, The MIT Press, 1994, p. 7 (version française : *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, [trad. Marc de Launay], Paris, Éditions Payot, 1988).
30. *Ibid.*, p. 18.
31. Voir FOUCAULT Michel, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, [trad. SHERIDAN Alan], New York, Vintage Books, 1979 (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975), en particulier les chapitres : « Le corps des condamnés » et « L'éclat des supplices ».
32. FRANKO Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (version française : *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2005). Margaret M. McGowan a posé les fondements de cette approche de l'histoire de la danse in *L'art du ballet de cour en France (1581-1642)*, Paris, CNRS Éditions, 1978. *Dance as Text* avait comme objectif d'élargir le lien que McGowan établit entre la gouvernance, la conjoncture politique et le ballet de cour subventionné par l'état vers une esthétique chorégraphique.
33. « La "société d'ordres" n'existait pas en tant que système, mais seulement en tant qu'un aspect du début de la forme moderne distinctive d'une société de classes. » Voir BEIK William, *Absolutism and Society in Seventeenth-Century France. State Power and Provincial Authority in Languedoc*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 335.
34. SCHMITT Carl, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, Cambridge, The MIT Press, 1985, p. 5.
35. MARIN Louis, *Portraits of the King*, [trad. M.M. Houle], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988 (*Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981).
36. Voir FRANKO Mark, « The King Cross-Dressed: Power and Force in Royal Ballets », in MELZER S., NORBERG K. (dir.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 64-84.
37. See WHITE Hayden, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », in *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, MD, London, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 1-25.
38. Ceci fut mon approche dans *Dancing Modernism/Performing Politics* où je comparais Duncan à Valentine de Saint-Point, Graham aux danseurs de gauche des années trente, et Cunningham à Douglas Dunn.
39. HABERMAS, op. cit., p. 56.
40. HABERMAS, op. cit., p. 49.
41. FRANKO, *Dancing Modernism/Performing Politics*, op. cit., pp. 2-3. Voir également une discussion plus approfondie pp. 14-24.
42. Voir FRANKO Mark (dir.), *Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives*, London & New York, Routledge, 2007.
43. Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
44. Mc CARREN Felicia, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
45. Voir RABANT Claude, « Le "trauma" et les névroses de guerre », in *Danse et politique*, pp. 47-51.
46. Voir FRANKO Mark, « Bausch and the Symptom », in BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (dir.), *Transcripte*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 234-64.

47. Voir FRANKO Mark, « Pour un nouveau statut du Baroque en chorégraphie : l'effet Puget », in *Image du corps et corps vivant*, compte-rendu de la conférence, Toulon, École des Beaux-Arts, 1988, pp. 87-90.

48. Dans ce paragraphe je suis redevable à la pensée de F.R. Ankersmit in *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford, Stanford University Press, 1996.