

QUAND LA DANSE DE CRÉATION PORTE TÉMOIGNAGE

« Le point de départ de toute œuvre renvoie à un trait fondamental du danseur contemporain : la nécessité, l'urgence même, de dire, de crier parfois, à la face du monde, le trop plein de sens dont son être est porteur jusqu'au débordement »¹.

Danser, c'est faire du corps un média de communication, c'est le choisir comme support de l'expression artistique. Cependant, il ne s'agit pas d'un matériau-objet, passif et façonnable de l'extérieur, mais d'une matière humaine et vivante, d'un corps à la fois psychique et organique. « *La danse*, dit Héla Fattoumi², *c'est l'explosion d'êtres sous le langage qu'elle crée ; car en fait, tout ce que charrie la vie est dans le corps* ». Le danseur ne possède pas un corps comme un outil qui servirait d'intermédiaire entre lui et sa pensée : il est un corps. Et ce corps n'est pas le fabricant de gestes exogènes mais le révélateur d'une entité sensible, alors « *le corps se meut, le mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi.* »³. C'est donc la matière de soi qui constitue et communique le propos, qui se donne à voir à travers l'œuvre en même temps qu'elle donne l'œuvre à voir.

Si le corps en jeu dans la création chorégraphique est porteur d'une parole, alors on peut se demander si cette parole peut être comparable à celle du témoin. Ce qui soulève un certain nombre de questions : le corps dansant ne parle-t-il pas en dehors de toute volonté de témoigner ? Suffit-il qu'il existe un propos pour qu'on puisse parler d'une danse de témoignage ? La nature du propos peut-elle déterminer les conditions de ce témoignage ? Existe-t-il différents niveaux de témoignage dans la danse de création ?

Après avoir identifié les différents niveaux de relation qui peuvent unir la danse et le témoignage, l'objectif sera de montrer que la mise en jeu du corps, dans ses rapports avec les

¹ Louppe, 1997, 248.

² Toutes les citations d'Héla Fattoumi proviennent d'un entretien cité en bibliographie.

³ Merleau-Ponty, 1964, 18.

COMANDÉ (E.), « Quand la danse de création porte témoignage », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.115-122.

Mots clés : sens, propos, espace, flux

composantes du mouvement, repousse les artifices formels et constitue une force de proposition symbolique intentionnelle qui fait témoignage. L'exemple du solo « *Wasla* » d'Héla Fattoumi, et l'entretien qu'elle nous a accordé à ce sujet, permettront de visiter la mise en œuvre de son intention. L'analyse du traitement de certaines composantes du mouvement mettra en évidence les moyens choisis par l'artiste pour produire une danse témoignant de la « *libération d'une femme qui mène un combat pour se dévoiler.* »

Quels niveaux de relation danse/témoignage ?

Si, comme le pense Héla, le corps est « *le dépôt d'un vécu affectif, émotionnel, intellectuel que la danse révèle* », alors le témoignage paraît inhérent à l'activité artistique presque indépendamment de la volonté des créateurs. Cependant, toute production chorégraphique ne s'inscrit pas nécessairement dans un projet de témoignage. Pour clarifier les liens que la danse peut entretenir avec ce dernier, différents niveaux de relation semblent repérables.

Un niveau macrologique où la danse témoigne d'une époque

Il s'agit d'un niveau où la danse objective les contextes dans lesquels elle s'exprime. Ici, le corps en jeu est un corps marqué par les époques et les sociétés, car comme le souligne Sylvia Faure, « *les savoirs du corps dansant se constituent en lien avec les rapports au corps spécifiques aux configurations socio-historiques où ils se développent* »⁴.

Dans son étude du champ chorégraphique, elle montre que le corps qui danse, traversé par les normes, élabore de véritables « *produits sociaux* ». Parallèlement, Nancy Midol⁵ compare les deux entités que sont le corps singulier et le corps social, et met en évidence une vision du corps humain comme métaphore du corps social au fil de l'histoire. Nombreux sont les exemples qui illustrent leurs analyses, depuis le corps-virtuose aérien du ballet romantique correspondant au rêve d'évasion sociale de la bourgeoisie montante de l'époque jusqu'au corps-défi morcelé du Hip-hop évoquant l'éclatement social et la lutte des banlieues.

⁴ Faure, 2001, 10.

⁵ Midol, 1990, 264-271.

Un niveau mésologique où la danse témoigne d'une rupture

C'est un niveau où la danse témoigne d'une revendication sociale qui met en question le statut du corps et l'esthétique artistique en vigueur. L'inscription massive des créateurs dans cet élan fait sens jusqu'à transformer et/ou inventer des courants.

Les corps rebelles des pionnières de la danse moderne du début du vingtième siècle comme Isadora Duncan, Loïe Fuller ou Ruth Saint Denis, qui ont opposé au puritanisme américain un mouvement de libération du corps féminin, ou encore les corps poussiéreux et rétractés du butô d'Hijikata et d'Ono qui ont opposé à la toute puissance de l'ordre culturel occidental les valeurs traditionnelles de la culture japonaise, illustrent différemment la perméabilité de la danse aux événements socio-politiques.

Un niveau micrologique où la danse témoigne d'un fait

A ce niveau, la danse témoigne de l'engagement d'une parole singulière qui pose sa propre référence et affirme sa distinction. Ici, le chorégraphe s'engage, il propose et revendique le produit d'un regard personnel sur un fait. La relation danse/témoignage apparaît alors plus claire et plus directe puisque l'intention est annoncée par le titre ou l'argument de la chorégraphie. Elle ne repose plus sur la seule réception interprétative du spectateur. De plus, elle s'inscrit dans le présent et ne nécessite pas de recul socio-historique pour être lisible.

La lecture des arguments des chorégraphies de Robin Orlyns qui illustre la condition des femmes en Afrique du Sud, de Meg Stuart qui s'intéresse à la désagrégation des identités après les attentats du « onze septembre », ou encore de Slimane Habès qui met en scène la peur des algériens pris en otage dans leur propre pays, revendiquent une inscription dans ce niveau de relation en proposant une danse engagée qui s'apparente véritablement à une danse de témoignage.

L'exemple de « *Wasla* » va dans le même sens dans la mesure où Héla en fait la visée d'un projet artistique précis : « *je veux témoigner, et dans le cas précis, sur la situation de la femme* ».

C'est le niveau où nous nous situerons car les deux premiers niveaux abordent la contribution du corps au témoignage, puisqu'ils rendent visibles et présents des événements sociaux, toutefois ils en proposent surtout l'objectivation par le corps. Ce troisième niveau s'apparente davantage à notre problématique car au travers de l'expérience corporelle, il propose le produit d'une sensibilité qui s'adresse à une autre sensibilité.

Quel corps en jeu ?

L'intentionnalité du message est une des conditions du témoignage. Aussi, « les danses de résultats » qui se justifient par l'agencement de formes uniquement destinées à servir une visée esthétique, ne peuvent entrer dans ce cadre d'étude. Dans cette optique, les autres formes de danse (danses de salon, sportives, thérapeutiques, ludiques, sacrées, folkloriques...) ne pourront être envisagées. Seule une danse qui revendique la volonté de donner matière à un propos, peut se faire support d'un témoignage. La danse contemporaine en fait partie, notamment en raison de l'intersubjectivité créateur/danseur/spectateur qu'elle génère et du statut qu'elle donne au corps. Bousculant les logiques antérieures, elle introduit un autre rapport à la technique et à l'esthétique. Les constats suivants montrent qu'elle offre le matériau nécessaire à l'émergence d'un propos véritablement incorporé.

Le corps entier prend la parole : la tête et les bras ne sont plus les seuls lieux d'expression, les yeux et les oreilles quittent la face pour s'accrocher partout, chaque articulation est sollicitée, la colonne vertébrale délaisse la rectitude pour utiliser sa mobilité naturelle, les pieds ne sont plus les seuls appuis et le sol devient un allié.

Le corps conduit les flux d'énergie : chaque mouvement prépare le suivant, le buste et le ventre jouent leur rôle de lieux de vie et de pulsion, le centre de gravité quitte le bassin, l'utilisation du poids et de la respiration permettent à la circulation des dynamismes, les nuances toniques produisent un véritable chant mélodique.

Le corps rejette la loi extérieure : il délaisse le miroir et la frontalité qu'il amène révélant ainsi l'inconnu du dos, l'équilibre ne passe plus par l'ordre symétrique, le mouvement ne s'asservit plus à la musique, la rythmicité du mouvement relève de l'organicité.

Tout semble présent pour que le corps ne soit pas un corps de surface, pour que la peau ne soit pas la limite du corps mais l'interface entre un intérieur qui se projette et un extérieur qui se construit. Le corps en jeu est véritablement un corps vécu, porteur d'une musicalité interne. De fait, il faut considérer que le danseur ne possède pas un corps mais plutôt qu'il est un corps : un corps qui ancre sa présence au monde, un corps faisant, un corps sachant. Le corps peut alors incarner la parole d'un corps ordinaire même s'il s'exprime de façon extraordinaire, il peut témoigner des faits et des événements qui le traversent comme de la complexité des êtres et des rapports sociaux. C'est pourquoi, nous dit Laurence Louppe, « *en danse contemporaine, il n'y a*

COMANDÉ (E.), « Quand la danse de création porte témoignage », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.115-122.

Mots clés : sens, propos, espace, flux

qu'une seule et vraie danse : la danse de chacun »⁶ car « *le danseur d'aujourd'hui cherche à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier* ». ⁷ Comment s'étonner alors de l'exclamation significative prononcée par Héla lors de sa rencontre avec la danse contemporaine : « *Tiens, voilà un espace où on peut parler de soi !* ».

La danse contemporaine fonde sa parole sur l'authenticité, elle refuse de faire l'apologie d'un corps idéal au service de mouvements parfaits et dépasse le corps habile pour aller vers une forme de nécessité intérieure. Certaines pièces chorégraphiques sont dansées par des interprètes qui n'ont ni la jeunesse ni les mensurations des danseurs de l'école classique, ce qui relativise plus encore un rapport au corps normé, souple et puissant. Par conséquent, cette parole interpelle le spectateur au sens où il n'est plus le voyeur d'une danse de laquelle il est forcément exclu. Il est touché dans son corps par des corps qui lui ressemblent, qui questionnent son propre mouvement et lui permettent de projeter sa sensibilité et de se mettre volontairement dans une posture de réception et de partage.

« *Je témoigne, dit Héla, je vous fais des propositions de certaines choses, mais libre à vous d'en faire ce que vous voudrez* ». Le spectateur, en effet, s'empare de la chorégraphie et, ce faisant, il va forcément la déformer car « *il appartient à chacun d'y réagir, de transformer ce qui a été donné* », précise Héla. Partout où le solo « *Wasla* » a été dansé, que ce soit aux USA, au Japon, en France ou en Tunisie, il a généré des images parfois différentes (libération sexuelle, avortement, stérilité, maternité...) mais toutes orientées vers une même condition de la femme, et toutes reçues dans une empathie commune. Ce qui fait dire à Héla : « *Il y a un terreau commun, il y a quelque chose qui nous lie à des endroits très intimes* ». Tout se passe comme si le danseur devinait en amont la consistance de ce terreau. Peut-être parce qu'il porte en lui ce que Michel de M'Uzan⁸ nomme « *le public intérieur* », qui fonctionne comme la conscience de l'impression future qui sera donnée. Au carrefour de cette conscience du danseur et de la projection du spectateur se construit sans doute l'intersubjectivité du propos et du témoignage.

Comment se construit le témoignage en l'absence d'un récit oral ?

« *Le solo, nous dit-elle, s'est mis à rencontrer cette libération d'une femme qui sort d'un endroit très confortable et qui mène un combat pour se dévoiler, pour s'offrir, pour aller jusqu'à*

⁶ Louppe, 1997, 44.

⁷ Louppe, 1997, 62.

⁸ M'Uzan (de), 1972.

COMANDÉ (E.), « Quand la danse de création porte témoignage », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.115-122.

Mots clés : sens, propos, espace, flux

parler de choses extrêmement intimes, d'une sexualité, d'un rapport au ventre, à cette liberté-là, en fait, à conquérir ».

Par delà le « *quoi* », qui est le propos énoncé, c'est toute la question du « *comment* » qui est posée, c'est-à-dire la question de la pertinence et de la cohérence des choix et de leurs combinaisons au regard du propos : circulation des tensions, spatialisation des mouvements, élasticité des durées, dessin des formes, chemin des tracés, précision des lignes, relief des volumes...

Comment objectiver ce qui lui fait dire : « *L'écriture de la pièce est là, elle dit des choses, cette source première est toujours là et c'est toujours cela que les personnes reçoivent.* »

L'espace : entre dessins et volumes

« *La danse est l'espace rendu visible* »⁹. L'espace est forcément défini par le volume disponible pour le mouvement, toutefois il définit en même temps une multitude de volumes. De fait, le mouvement ne se place pas dans l'espace mais il le construit. Trois niveaux, non hiérarchiques, d'analyse de l'espace peuvent caractériser cette matérialisation.

Un premier niveau, tout d'abord, propose un espace *physique* qui existe indépendamment de tout. Dans « *Wasla* », c'est une alcôve qu'Héla pose comme un *a priori*, un intérieur nécessaire, un lieu où « *glisser, s'enfoncer* ». Renforcé par le plan-lumière de mise en jour et en obscurité, l'alcôve objective un espace en creux dans lequel la danseuse semble retenue et qu'elle nous permet de visiter. Des courbes douces d'un ventre-mère aux lignes violentes de la croix, elle prépare progressivement la nécessité d'en sortir, presque de s'en arracher.

Ce faisant, elle construit un *second niveau* en caractérisant un espace *topologique*, celui qui n'existe qu'habité, qui se forme et se déforme au gré des volumes et des tracés des gestuelles. Héla parcourt le demi-cercle et l'épouse, le dilate et le rétrécit avec ses jambes et ses bras, le divise le fuit et le rejoint avec sa peau. Elle n'occupe pas l'espace, elle le dessine et le sculpte par les mouvements de son corps : elle en invente les reliefs et les dimensions. Et peu à peu, le projet spatial se dessine, construit le corps et matérialise le propos.

Mais « *il allait falloir s'en sortir* ». Alors « *comment s'extraire de ce ventre ?* » nous dit-elle. Héla pousse l'espace avec son dos, le creuse, l'ouvre, le façonne, qualifie des orientations, des directions, des niveaux. « *Sortir de face, de dos. (...) Dans tous les sens, dans toutes les directions* », et c'est ici que l'espace est questionné dans un *troisième niveau* : celui de sa *symbolique*. Il n'est pas un outil mais un appui, il n'est pas non plus manipulé pour signifier mais

⁹ Dupuy, 1989, 111.

COMANDÉ (E.), « Quand la danse de création porte témoignage », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.115-122.

Mots clés : sens, propos, espace, flux

pour faire exister ce qu'Héla qualifie de « *danse de l'apparition et de la disparition* ». Par une succession d'ouvertures et de fermetures, l'espace fait résonner la gestuelle, les regards vectorisent les intentions, le sens se révèle et concrétise un intérieur avoué qu'Héla qualifie de « *va-et-vient entre le don et tout ce qu'on ramène à soi* ».

Les flux : au carrefour du temps et de l'énergie

« *La danse ne peut vivre que de l'énergie* »¹⁰. Fonction vitale, l'énergie caractérise la coloration et l'intensité données au mouvement. A ce titre, elle en fournit la principale charge affective. La variation de tension des tissus musculaires et sa distribution dans le temps fait chanter le tonus. « *La danse produit un espace du corps qui engage des forces et se nourrit de tensions* »¹¹. Ainsi, les modulations d'énergie produisent une dramaturgie de forces significantes qui structurent la symbolique du propos.

« *Dans Wasla*, explique Héla, *il y a quand même une organisation du tonus physique qui est très pensée* ». Alliés aux choix d'espace, les accents, les élans et les suspensions, comme les abandons et les ressaisissements de poids, permettent de conduire le sens des verbes d'action qu'Héla choisit d'énoncer quand elle parle du solo : « *glisser, s'enfoncer, se projeter, accueillir, ouvrir, offrir, recevoir...* »

Les flux et les rétractions spasmodiques initiés par le bassin amènent la question du ventre et renforcent l'idée d'une parole de femme. Les relâchements localisés, suivis de tensions qui peuvent aller jusqu'à la crispation, construisent une danse patiente et déterminée qui voyage entre doutes et certitudes, une danse d'interrogations. « *C'était une tension entre quelque chose du registre de la sensualité et puis quelque chose d'assez violent* ».

Les temps en suspens, retenus, amplifiés par la fixité du regard, soutiennent la vectorisation de gestes clairs, à la fois pudiques et déterminés : main sur la bouche, les seins ou le pubis. Ce sont « *des gestes qui scandent l'écriture chorégraphique, qui peuvent faire sens et orientent la dramaturgie de la danse* ». Ils adviennent et conduisent un propos qui sera le socle commun de réception de l'œuvre et fera dire à Héla : « *Je témoigne de choses qui sont reçues par les femmes* ».

¹⁰ Gil, 1989, 77.

¹¹ Gil, 1989, 100.

Conclusion

« *Pour la danse contemporaine, le corps pense et produit du sens* »¹².

Comparant cette forme de pensée et de parole du corps à celle du témoin, nous avons repéré différents niveaux de relation qui peuvent unir la danse et le témoignage. S'agissant de témoigner d'une époque, d'un courant ou d'une vision singulière, le corps inscrit dans sa danse une intention de communiquer. Toutefois, certains niveaux de relation s'avèrent plus difficiles à étudier car ils s'inscrivent dans des processus socio-historiques complexes.

Intéressée par la parole directe du témoin, nous avons montré qu'au travers des mise en jeu du corps, elle pouvait porter une intention de témoignage. L'étude des composantes de la motricité dansée et des organisations dynamiques, gestuelles et spatio-temporelles d'une chorégraphie nous renseigne sur les moyens par lesquels elle peut le faire. Cependant, il est impossible de réduire la parole du corps au seul agencement des mouvements choisis. S'ils en permettent la lecture et l'analyse *a posteriori*, s'ils motivent la danse, ils ne l'intellectualisent pas mais nous proposent plutôt les indices de l'intention de l'auteur. En d'autres termes, il ne peut exister un lexique de la danse où puiser la traduction exacte d'une pensée pour l'illustrer.

Quel que soit le niveau de relation que la danse entretient avec le témoignage, le choix du corps en jeu doit se poser face à toute création chorégraphique car il permet de comprendre la pensée en actes qui s'y développe. Dans la perspective artistique, la parole ne délivre aucun message transparent, elle ne donne pas à celui qui la reçoit une organisation claire de signes conventionnels mais plutôt une proposition dont il faut redécouvrir les termes. Cependant, même si le savoir communiqué s'écarte des transparences de la réalité objective, il révèle à celui qui le reçoit de nouveaux cheminements au sein du réel.

¹² Louppe (L.), 1997, 76.

COMANDÉ (E.), « Quand la danse de création porte témoignage », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.115-122.

Mots clés : sens, propos, espace, flux

Bibliographie

COMANDÉ (E.), PERRIN (C.), « Entretien avec Héra Fattoumi, danseuse et chorégraphe » (co-directrice, avec Eric Lamoureux, du Centre Chorégraphique National de Caen), mai 2004, in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir), Caen, PUC, 2006, p.229-243.

DUPUY (D.), 1989, « La danse du dedans », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Biennale Nationale du Val de Marne, Paris, Armand Colin.

FAURE (S.), 2001, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon.

GIL (J.), 1989, « Le corps, l'image, l'espace » ; « Le corps abstrait », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Biennale Nationale du Val de Marne, Paris, Armand Colin.

LOUPPE (L.), 1997, *La poétique de la danse contemporaine.*, Bruxelles, Contredanse.

MERLAU-PONTY (M.), 1964, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais.

MIDOL (N.), 1990, « Imaginaire social et danse contemporaine », *La danse du XXème siècle*, Actes du colloque de Lausanne, Lausanne, Payot.

M'UZAN (M. de), 1972, *De l'art à la mort*, Paris, Payot.