

RESUME DU PROJET

[constitution d'autres types de ressources]

« Treize pièces de danse lues au prisme du sida », par Gérard Mayen

Assaï (Dominique Bagouet)

Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat (Maurice Béjart)

Dead Dreams of Monochrome Men (Lloyd Newson)

Jérôme Bel (Jérôme Bel)

Tombeaux (Santiago Sempere)

Still/Here (Bill T. Jones)

We Must Eat our Suckers with the Wrappers on (Robyn Orlin)

Éros délétère (Thierry Smits)

Gravures (Daniel Larrieu)

Good Boy (Alain Buffard)

Good for (Alain Buffard)

Mauvais Genre (Alain Buffard)

Witness (Mark Tompkins)

La communauté de la danse a payé un tribut exceptionnel à l'épidémie de sida. L'art chorégraphique a directement le corps pour médium, ses représentations pour enjeu. Le sida, sexuellement transmissible, touche aux dimensions désirantes s'attachant à ces représentations.

« Ce que le sida a fait à la danse – ce que la danse a fait du sida » se présente donc comme problématique pertinente pour qui voudrait saisir les évolutions de l'art chorégraphique au cours des dernières décennies. Il y faudrait une vaste approche pluridisciplinaire.

Au regard de quoi, procéder à la lecture d'une série de pièces de danse au prisme du sida consiste à déporter la curiosité, voire la circonscrire, dans le seul champ de l'esthétique. Cela au péril de ne répondre que partiellement à la problématique énoncée ci-dessus. Par exemple, cette option occulte presque totalement l'approche de l'expérience sensible du danseur, pourtant incontournable au moment d'évaluer l'impact du virus.

DES PIÈCES POUR FAIRE QUELQUE CHOSE DU SIDA

Cette limite une fois assimilée, il s'agit donc de lire dans des pièces ce que celles-ci nous disent de

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

« Ce que le sida a fait à la danse – ce que la danse a fait du sida ». Les pièces ne portent-elles pas, par excellence, des formes à travers lesquelles saisir *ce que la danse a fait du sida* ?

Nous retenons ici l'expérience du sida comme individuelle (confrontation à la séropositivité, la dégradation physique, ou celle de proches), et collective, engageant la communauté de la danse, au-delà de la société face à un phénomène sanitaire, social, culturel, idéologique, en quoi consiste l'épidémie.

Il nous paraît réducteur, idéologiquement connoté, de considérer que le sida n'aura été que subi, de manière passive, ou que la vie avec le VIH serait une forme de survie, au lieu d'une forme particulière de vie. Les stratégies thérapeutiques, associatives, militantes, d'accompagnement, de création, élaborées dans le contexte de l'épidémie, sont plus que des adaptations en résistance à un virus. Elles sont action, invention, vie, dont les implications débordent les enjeux seulement thérapeutiques, des seules personnes atteintes.

Du sida, il s'est fait quelque chose, des choses, beaucoup de choses. Le champ chorégraphique est de ceux où pareilles choses s'observent.

Les années 1990 et 2000 auront connu de substantielles mutations dans les représentations et pratiques travaillant ce champ. Un vaste examen critique, un grand chantier d'expérimentations se sont ouverts, procédant à une déconstruction des attendus de la représentation spectaculaire chorégraphique, débouchant sur un profond renouvellement esthétique.

Notre hypothèse est que l'expérience collective et/ou individuelle de l'épidémie de sida, à travers le bouleversement des représentations liées aux corps, compte de façon non négligeable parmi les facteurs ayant favorisé le renouvellement des esthétiques et des pratiques que connaît le champ chorégraphique.

UNE PERFORMATIVITE AU-DELA DE L'ENONCIATION

Les pièces que nous avons retenues présentent pour point commun le fait que nous les ayons vues sur scène¹. Cette étude pourra se lire comme un récit de spectateur critique traversant une époque.

Ces pièces n'ont absolument pas pour point commun de traiter du sida, *a fortiori* l'énoncer, ni même en être forcément affectées de l'intérieur. Sur certaines, c'est notre regard qui peut être préoccupé par le sida, quand elles prennent soin d'en éviter la désignation. Certains chorégraphes abordent la question sans être personnellement affectés, et d'autres qui le sont peuvent n'en point traiter. Une pièce annoncée comme en traitant ne fait qu'ouvrir des questions sur ce qu'elle en fait exactement, ce qu'elle en cache à côté de ce qu'elle en montre, ce qu'elle en déplace ou en fige, etc.

Ce que le sida a fait à la danse est immensément plus large que la façon dont certaines pièces se chargent d'exposer une manifestation directe du sida. *Ce que la danse a fait du sida* est

1 Cela à la seule exception de *Dead Dreams of Monochrome Men* de Lloyd Newson, dont toutefois l'étude dans le cadre du département Danse de l'université Paris 8 nous avait laissé une forte impression.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

immensément plus large que le seul acte de son énonciation, l'hypothèse de son occultation étant même à retenir. Notre étude s'intéresse à des performativités qui ne sauraient se résumer à la seule énonciation de la seule contamination.

LE PANORAMA D'UNE COLLECTION

En posant notre question aux pièces, nous exerçons sur elles une forme de violence qui les réduit. Notre approche procédant à travers un prisme prédéfini, s'interdit de pleines analyses d'œuvres, pour se rabattre en lectures commentées sur un axe déterminé.

Notre démarche s'est développée pièce après pièce, chacune abordée séparément, générant sa problématisation spécifique, voire sa méthodologie. Pareillement chaque pièce abordée l'est en se privant d'une mise en perspective générale et approfondie de l'œuvre de son auteur. Cette étude ne saurait prétendre dégager un modèle général d'articulation des mutations des esthétiques chorégraphiques sur l'expérience générale de l'épidémie.

Nos options consistent, en outre, à éviter de rabattre sur les données biographiques des artistes un souci d'explication causale du contenu des œuvres, qui n'est pas le nôtre. Plutôt que rechercher de quoi une œuvre découle, plutôt que la décrypter comme appareil de signes illustrant des motifs la précédant à l'extérieur d'elle-même, nous tentons d'épouser et accompagner le mouvement qui l'anime vers le devenir inépuisé de ses multiples sens possibles.

Ainsi la collecte du propos de son auteur la concernant ne nous paraît qu'une source parmi d'autres, jamais suffisante, mais non plus nécessaire. Les questions qu'une pièce nous pose sans que nous parvenions à les résoudre nous renseignent sur ce qu'elle fait autant que l'écoute des réponses qu'un auteur croirait pouvoir apporter à nos propres questions.

De tout ce qui précède, il découle que notre objet d'étude prend l'apparence d'une collection, offrant un panorama de surtout *ce que la danse a fait du sida*. Cette étude en proposerait une visite commentée, laissant l'impression parfois frustrante, mais ailleurs stimulante, d'une diversité morcelée des réponses possibles à notre question, dont ces œuvres paraissent porteuses.

Au fil de cette approche, a fini par s'imposer un questionnement sur les bouleversements introduits par l'expérience de l'épidémie dans le rapport à la temporalité. Et c'est finalement ce que le sida vient atteindre et modifier dans la capacité des pièces à durer, à se prolonger, à accentuer et étirer d'une production de sens dans leur époque, qui aura guidé une esquisse de classification de notre collection.

Assaï (1986), de Dominique Bagouet

Composée alors que le chorégraphe vient de prendre connaissance de sa séropositivité, et alors qu'il

taira celle-ci imperturbablement, la pièce *Assaï* pose le regard au bord d'un vertige de doute quant à la pertinence d'y relever les signes, pourtant assez manifestes, d'une préoccupation par le sida. Ainsi stimule-t-elle une intéressante question méthodologique, qui consisterait à devoir se résoudre à « renseigner la pièce » plutôt qu'escompter qu'elle nous renseigne. Cela au moment de procéder à un exercice à inventer, de rétro-vision annonciatrice, au moment de se représenter de façon rétrospective une anticipation de l'échéance de la mort, au travail dans le vivant de l'œuvre poursuivant encore aujourd'hui ses effets.

Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat (1997), de Maurice Béjart

Notre étude est ici contrariée par l'extrême brièveté des restitutions vidéographiques dont nous disposons. Celles-ci sont néanmoins suffisantes pour reconnaître dans cette pièce une « machine de puissance *imperturbée* ». Elle en montre des tonnes, mais n'en dit pas beaucoup plus que *The Show must go on*, en reconduisant des archétypes à travers une écriture qui voit l'interprète produire une abondance d'images, qu'il porte en se déplaçant à côté de toute conscience d'une auto-affectation. À un moment où le sida a puissamment perturbé les représentations liées au corps, l'esthétique de Maurice Béjart y oppose la puissance de certitudes non questionnées. Parmi celles-ci se remarque la reconduction de la tradition d'esquive et d'euphémisation à propos d'une prégnance pulsionnelle dans les représentations chorégraphiques, se traduisant, quant au versant homosexuel, par la production de corps masculins hystérisés.

Dead Dreams of Monochrome Men (1989), de Lloyd Newson

Le chorégraphe australien installé en Grande-Bretagne développe un théâtre physique puissamment illustratif et suggestif. Il entend que cette esthétique s'arrime dans le réel et l'actuel, sans rien esquiver de ce qui y dérange les consensus. *Dead Dreams of Monochrome Men* ne traite pas du sida spécifiquement. Or cette pièce et le film qui en découle ont pour prétexte le contexte sociétal entourant l'épidémie.

Dans une logique de résistance aux politiques de stigmatisation, Lloyd Newson procède à un *coming out* esthétique, en élaborant une représentation dramatisée, sans rien de complaisant ni d'édulcoré, où la danse devient le vecteur d'un théâtre des pulsions et passions, dans un univers homosexuel hanté de flamboiements érotiques tourmentés. Ses corps en ont la vigueur farouche et affirmée.

Pérenne dans son medium, la traduction cinématographique de *Dead Dreams* s'est imposée comme une œuvre marquante dans l'univers du film de danse, dont la référence résonne encore à ce jour.

Jérôme Bel (1995), de Jérôme Bel

Jérôme Bel évoque le contexte du sida, alors la mise à distance de la sexualité, comme l'une des sources de sa célèbre pièce, emblématique des écritures de la déconstruction des attendus de la

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

représentation spectaculaire chorégraphique. Le corps y est investi comme appareil d'énonciation de signes culturellement construits, tandis que la discursivité révèle au spectateur le théâtre mental par lequel il participe à construire la pièce. On peut trouver à cette entreprise des éléments d'examen clinique, de lecture diagnostic des signes corporels, d'implication responsabilisée du spectateur en lien à celle du *performer*, de mise en réserve du geste pour des stratégies de connexions proprioceptives, et bien d'autres résonances tressant une trame de performativité énonciatrice pouvant résonner, de façon certes très souterraine, avec une sorte de retournement de performativités recelé par l'expérience de l'épidémie. Semant la stupéfaction lorsqu'on la découvrit, la pièce *Jérôme Bel* « fend la carapace » et s'avance loin dans une ère du soupçon, où son effet de refondation esthétique n'a pas fini d'agir sur les représentations.

Tombeaux (1997), de Santiago Sempere

Santiago Sempere connaît une désaffection radicale après la création d'une pièce qui se veut un requiem dans le contexte du sida. Est-il de ceux que l'épidémie de sida aura balayés artistiquement, sans que cette liquidation soit nécessairement physique ? Que fait cette pièce face au sida ? Elle jette tous les feux de la conviction chorégraphique de son auteur, flamboyante, ardente, et en disant la mort sans en faire autre chose, se laisse posséder par elle – puissance d'un mal qui déporte les corps tout ailleurs que ce dont tente de continuer de témoigner l'art de Sempere, se retournant sur lui pour un fracas final. *Tombeaux* semble une pièce de cette danse à laquelle le sida a fait beaucoup de mal, sans qu'elle soit à même d'en faire quelque chose qui la transporte ailleurs, au point de s'en faire le vecteur des puissances symboliques mortifères.

Still/Here (1994), de Bill T. Jones

Cette pièce est également célèbre pour la polémique qu'elle a suscitée, déclenchée par la critique Arlene Croce, l'accusant de sortir du champ de l'art pour avoir procédé à la mise en scène directe de malades en phase terminale. L'ancrage éminemment conservateur de l'argumentation d'Alan Croce ne fait pas de doute, dans le contexte des *Culture Wars*. Mais ainsi que le rappelle Susan Sontag, ceci ne ruine pas la pertinence qu'il y a à questionner le protocole mis en place par Bill T. Jones au regard des productions artistiques et médiatiques de masse. La lecture de la pièce fait constater le refoulement des malades au statut d'images saturées de projections compassionnelles, quand le geste dansé lui-même continue de ressortir au registre de corps dansants glorieux, eux saturés du souffle vitaliste essentialiste qu'assène aux consciences la phraséologie incantatoire de l'artiste. L'exacerbation de l'urgence face au compte à rebours fatal, le confinement du malade dans une logique de survivant, font entendre comment cette esthétique aura eu du mal à survivre à la – fort heureuse – survie de son inventeur même.

We Must Eat our Suckers with the Wrappers on (2002), de Robyn Orlin

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Face au sida, dont les ravages atteignent un niveau inouï dans la population noire sud-africaine, Robyn Orlin réagit par une pièce d'intervention, dont les motifs escomptent une intelligibilité littérale et efficace. Ainsi, paradoxalement, la pièce *We Must Eat...*, évocatrice d'une crise d'une intensité inouïe, recourt à des moyens conventionnels et assagis, si on les compare à l'écriture habituellement perturbatrice et indisciplinée de cette artiste.

Pour autant, cet effet de mise entre parenthèses, par déplacement des enjeux et des niveaux d'adresse, semble suggérer, comme paradoxalement et en creux, des contradictions de fond travaillant au long cours l'esthétique de Robyn Orlin. Laquelle, sous des apparences tapageuses, traite à un niveau rare de complexité, des contradictions aiguës travaillant les identités sud-africaines de l'ère post-Apartheid – dont le propre positionnement de l'artiste paraît emblématique. Dans cette pièce, un resserrement sur le plus saillant de l'actualité amènerait à toucher, ébranler, des niveaux profonds, d'ordre anthropologique ou civilisationnel. Sous les apparences de la prudence, et convoquant des formes africaines ritualisées, *We must eat...* manipule la dynamite d'un sida révélateur.

Éros délétère (1991), de Thierry Smits

Thierry Smits aura connu un phénomène d'attraction-désaffection autour de l'énonciation du sida, qui n'est pas sans rappeler celui dont a pâti Bill T. Jones. Ses référents culturels et politiques sont, certes, très différents. Mais un positionnement assez analogue dans le rabatement de l'art sur une fonction d'énonciation circonstanciée, même très engagée, aura induit un jeu dangereux, avec les puissances de manipulation émotionnelles, combien considérables, orchestrées par le dispositif médiatique. Reste que le choix ensuite inchangé de Thierry Smits en faveur d'une danse de la crudité adressant clairement ses motifs, relève d'une pleine option esthétique, vécue avec le VIH.

Gravures (1991), de Daniel Larrieu

Non sans propension au sacré – un motif assez ancien dans le champ chorégraphique, où il conviendrait de le questionner – Daniel Larrieu déploie les puissances de sa danse de haute élégance en défense contre l'horreur, alors que l'un de ses interprètes est malade, ce qu'il ne s'agit en rien de nommer. Cette stratégie de contournement et de sublimation, autour de la figure de l'homme danseur investie dans une danse à la préciosité ciselée, est-elle condamnée à voir échapper les corps qu'elle exhause, dont les significations sont emportées tout ailleurs par la puissance de perturbation des représentations que provoque l'épidémie ?

Good Boy (1998), *Good for* (2001), *Mauvais Genre* (2003), d'Alain Buffard

Alain Buffard travaille directement les signes d'un nouveau paradigme chorégraphique, en remontant sur scène pour élaborer *Good Boy*. Un solo qui, plus que *Jérôme Bel*, arrime l'intime au politique, initie un ébranlement des constructions corporelles et identitaires sous les assauts croisés

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

des théories des performances de genre et d'une *gay attitude*, tout en signifiant la maladie à l'amorce de ses expérimentations.

En déportant le chorégraphique vers le terreau de l'art-performance, et en déclenchant une campagne de bouturage de ces formes transmises de corps en collectifs (cf. les formats de *Good For* et *Mauvais Genre*), les enjeux de *Good Boy* et de ses déclinaisons redistribuées, montrent une singulière capacité à opérer des relances de sens le long d'une ligne d'historicité toujours réactualisée en traversant toute une époque.

Là ne voit-on pas comment la danse a su faire quelque chose du sida, au prix d'une invention audacieuse de nouvelles corporéités dansantes, niant sa condamnation à un déclin dans la catégorie mortifère de la « *non-danse* » ? Cela tout en dépassant ce que le sida aura fait à la danse, lestant d'obsolescence une grande part de ses idéalités illusoirs.

Witness (1992), de Mark Tompkins

On n'est pas sûr de pouvoir spécifier au prisme du sida une lecture du solo *Witness*, en hommage à Harry Sheppard, emporté par ce mal. Ce solo est un hommage, voisinant avec trois autres que Mark Tompkins compose tout aussi bien pour d'autres personnalités chorégraphiques, elles sans lien aucun avec l'épidémie.

Mais c'est un visionnage tardif de cette pièce, qui renvoie à notre posture de spectateur une fonction directe de production de sens, et la réinsère dans notre étude. Voir *Witness* dansé longtemps après sa création, c'est aussi voir Tompkins montrer un corps vieillissant, abîmé, ayant rompu ses amarres avec la tradition de la valorisation idéalisée de corps dansants coulés dans la grâce et la vigueur.

Ce corps autorisé au fil du temps, ce corps paradoxalement voué à la durée, pourrait être l'une des traductions manifestes de ce que *la danse a fait du sida*, quand le sida est venu interférer dans les échelles conventionnelles des temporalités existentielles.

Décembre 2012.