

3

Recherche en cours

PAR ANNIE SUQUET

ANNIE SUQUET, travaille sur la suite de son livre: *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870 — 1945*.

Cette rubrique ouvre dans chaque numéro du journal un extrait récemment rédigé par la chercheuse.

Historienne de la danse, Annie Suquet a été attachée comme chercheuse en résidence à la Merce Cunningham Dance Foundation à New York. Elle a publié différents articles et ouvrages, dont *L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870 — 1945)* (Éditions du CND, 2012). Elle est co-auteure avec Anne Davier de *La danse contemporaine en Suisse — 1960 — 2010, les débuts d'une histoire* (Éditions Zoé, 2016).

L'extrait choisi est centré sur le travail de Eleo Pomare, « Le Malcom X de la danse »

(...) Au milieu des années 1960, lorsque le Black Arts Movement prend son essor, l'Alvin Ailey American Dance Theatre est la plus large et la plus reconnue des troupes dirigées par un chorégraphe afro-américain. Le rêve intégrationniste s'y exprime en majesté. Dans une œuvre comme *Revelations*, véritable hit de son répertoire, Ailey dépeint ce qui apparaît comme l'imparable avancée de la communauté noire, portée par sa force spirituelle, vers la liberté et le bonheur. Dans la scène finale, les corps exultants des danseurs projettent l'inéluctabilité de ce « triomphe historique » qui viendra rédimmer la souffrance endurée par les Noirs depuis les heures sombres de l'esclavage (évoquées dans le premier tableau de la chorégraphie, sur fond musical déchirant de *negro spirituals*). Spectaculaire, accessible, à la fois émouvante et *glamour*, une œuvre comme *Revelations* propose aux publics blancs une représentation « soigneusement ordonnée, non-confrontationnelle [...], normalisée des relations de race » et de leur histoire aux États-Unis, écrit Thomas F. DeFrantz¹. Aux spectateurs des classes moyennes afro-américaines qui en sont particulièrement friands, les chorégraphies virtuoses d'Ailey offrent une image d'excellence artistique qui conforte leurs aspirations de légitimité et d'ascension au sein de la société américaine². Autant de miroitements d'une vision de l'intégration que les chorégraphes ralliés à l'idéologie du Black Arts Movement s'attèlent à dénoncer comme trompeusement séductrice et optimiste.

Désigné par certains critiques des années 1960 comme le « Malcolm X de la danse³ », Eleo Pomare est probablement le chorégraphe afro-américain qui pousse alors le plus loin sa critique de l'illusion intégrationniste et du racisme systémique qu'elle contribue à masquer. Passé par l'enseignement de Kurt Jooss en Allemagne après une formation en *modern dance* à New York⁴, le

chorégraphe développe une approche intensément expressive (voire hyperréaliste⁵) dont les objectifs entrent en convergence avec ceux du « théâtre révolutionnaire » de LeRoi Jones. À son retour à New York en 1963, après avoir vécu et créé à Amsterdam⁶, Pomare a travaillé quelques temps avec le dramaturge avant de constituer sa propre compagnie de danse, entièrement noire. Campés dans la « jungle urbaine » d'un ghetto noir contemporain, les personnages représentés par Pomare en 1966 dans une œuvre telle que *Blues for the Jungle* jettent à la figure du spectateur l'actualité de leur misère sociale.

Notamment accompagné par le jazz explosif de Charlie Mingus⁷, *Blues for the Jungle* s'organise en un kaléidoscope de scènes qui portraiturent les violences ordinaires dans la vie d'« une communauté noire dysfonctionnelle, peuplée de drogués, de prostituées⁸ » et autres laissés pour compte du « rêve américain ». Parmi les intitulés de ces scènes : « Behind Prison Walls » [Derrière les barreaux], « View from a Tenement Window » [Vue d'une fenêtre de HLM], « Riot » [Émeute], « The Junkie » ... « Je ne crée pas des œuvres pour amuser les blancs, déclare Pomare dans un entretien en 1968, et je ne veux pas non plus leur montrer combien le "peuple noir" est charmant, fort, pittoresque [...]. Je veux au contraire leur faire ressentir l'expérience noire de l'intérieur, ce que ça signifie de vivre à Harlem, d'être noir, angoissé, tendu, de se sentir coincé, de vouloir sortir de là. Et je le dis dans un langage dansé dont l'origine même est Harlem⁹. » Interviewé à nouveau l'année suivante, le chorégraphe commente le « romantisme » d'Ailey comme périmé à l'heure du Black Power. « Alvin Ailey marque la fin des chorégraphes *negro* [...]. Mon travail re-

flète la mentalité black contemporaine », la colère et le combat qui l'animent.

Dans la section « The Junkie », Pomare interprète lui-même la dérive d'un toxicomane, reflet de la déréliction d'un quartier noir où drogue, insécurité, absence de perspective sont le lot ordinaire. Défini par l'artiste comme « une étude de l'autodestruction¹⁰ », ce solo dépeint un personnage en proie aux ravages progressifs de l'addiction. Le junkie avale pilule sur pilule, fume du cannabis, pour finir par se shooter à l'héroïne. Au gré de *highs* et de descentes de plus en plus marquées, il alterne entre attitudes hilares et abattues, postures fanfaronnes et prostration. La pression grandissante du manque finit par « le catapulter hors de la scène, au milieu du public ». Circulant entre les spectateurs, il les apostrophe, les menace physiquement et verbalement pour obtenir une dose. Rendu furieux par l'échec de sa quête, il leur tourne insolent le dos et remonte sur scène. Peu à peu, titubant, secoué de spasmes de plus en plus incontrôlables, le corps du danseur semble se désintégrer. Il s'effondre sur le bord de la scène. Affalé sur le dos, la tête renversée vers les spectateurs, il les fixe d'un regard mort. Aucune résolution heureuse, aucun horizon de rédemption... Pomare veut que le spectateur noir reparte la rage au ventre, et le spectateur blanc, la conscience fouaillée par le drame humain (et social) qui lui a été présenté.

Le chorégraphe et danseur développe ce solo en usant de plusieurs moyens transgressifs. Par l'improvisation, d'abord, il insuffle à ses mouvements la dimension d'imprévisibilité qui rend crédible le comportement du personnage comme éparpillé, nerveux, voire dangereux lorsqu'il se

« Je veux faire ressentir aux blancs l'expérience noire de l'intérieur, ce que ça signifie de vivre à Harlem, d'être noir, angoissé, tendu, de se sentir coincé, de vouloir sortir de là. Et je le dis dans un langage dansé dont l'origine même est Harlem »

Aux antipodes des corps glorieux d'Ailey, le chorégraphe met en avant les mouvements vacillants, interrompus, déséquilibrés d'un individu opprimé, en tension

mêle au public. L'interaction directe avec les spectateurs s'inscrit dans la construction même de la pièce, radicale dans sa manière de casser le « quatrième mur » de la représentation théâtrale¹¹. Pomare va frontalement, agressivement, au contact du public, puis, tout aussi durement, « le rejette quand [son personnage] n'arrive pas à obtenir ce qu'il veut de lui, écrit DeFrantz. La danse elle-même est conçue comme un acte de protestation, et l'inclusion, puis la répudiation du public, fonctionne ici comme une expression de cette protestation¹². » Enfin, la gestuelle singulière développée par Pomare achève de produire une œuvre dérangement, inconfortable à regarder pour le spectateur.

Aux antipodes des corps glorieux d'Ailey, le chorégraphe met en avant les mouvements vacillants, interrompus, déséquilibrés d'un individu opprimé, en tension. Pas d'alignement vertical dans les postures de Pomare, pas d'abandon confiant à la gravité ni d'élan ascendant, pas d'amplitude respiratoire et dynamique. Il s'emploie — non sans générer une forme de virtuosité décalée — à « briser les règles de la danse moderne¹³ », parmi lesquelles le très respecté principe du *fall and recovery* légué par Doris Humphrey. Dans la danse du « junkie », la chute est une chute, sans rebond. Le personnage tremble, se contorsionne au sol, se crispe en équilibre instable sur un coude. Il évolue aussi très souvent en position semi-accroupie, ramassé sur lui-même, le dos penché, les épaules contractées. Lorsqu'il explose en mouvements, ceux-ci sont désaxés, anguleux, discordants. Les jambes, les bras jaillissent asymétriquement. Le choix récurrent de Pomare de casser le flux du mouvement va non seulement à l'encontre de l'esthétique de l'élévation chère à Ailey, mais aussi des valeurs d'aisance, de fluidité « naturelle » cultivées à la même époque par tout un pan de la *post-modern dance* (en

grande majorité blanche)¹⁴. À l'universalité supposée de ce corps sans entrave, « naturel », Pomare oppose un corps socialement et racialement marqué qui n'en finit pas de représenter la singularité de son expérience et d'exprimer sa souffrance.

Mais son choix d'une gestuelle conflictuelle vient aussi désavouer l'image du corps non-violent qui a accompagné les revendications intégrationnistes du Mouvement des droits civiques, en particulier lors des très nombreux *sit-ins* organisés dans la première moitié des années 1960. Pour ne pas céder à la violence face à la répression policière, les manifestants ont appris dans ce cadre à adopter des conduites corporelles de lâcher prise. Si elles remplissent des objectifs n'ayant rien à voir avec ceux de la danse expérimentale américaine de l'époque, elles n'en partagent pas moins avec celle-ci certaines techniques, comme celle de la détente musculaire. Des ateliers sont même mis sur pied pour entraîner les manifestants¹⁵. De pair avec l'immobilité en position assise, apprendre à « se faire mou » et à tomber sont les principales tactiques physiques de résistance — mais aussi de protection — préconisées par les militants Martin Oppenheimer et George Lakey dans leur très influent *Manual for Direct Action*, publié en 1964¹⁶. « Vous devez vous relaxer autant que possible, car les tissus de votre corps peuvent être contusionnés et déchirés si vos muscles sont en tension lorsque vous êtes soulevés » ou traînés. La technique de la chute correspond aussi à une parade pour affronter les coups. Il s'agit d'apprendre à tomber en relâchant ses muscles afin de ne pas se faire mal, puis à se rouler immédiatement en position fœtale pour protéger les organes vitaux, tandis que les mains se plaquent sur les oreilles et la tête. Aux yeux des activistes du Black Power, cette gestualité de la résistance non-violente est contre-productive, car coupable de renforcer « le

stéréotype raciste du nègre passif et débonnaire » qui, par sa « bonne conduite », implore le respect des blancs. Ingérables et provocants dans leur manière viscérale de désigner la condition réelle des Noirs, les corps mis en scène dans *Blues for the Jungle* et d'autres chorégraphies de Pomare participent à la réorientation offensive du combat antiraciste tel qu'il s'incarne dans le Black Arts Movement¹⁷ (...).

À paraître aux Éditions du Centre national de la danse. Avec l'aimable autorisation du CND.

1. *In Dancing Revelations. Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, p. 70. Rappelons que la troupe d'Ailey a été, en 1966, la première compagnie afro-américaine de danse subventionnée par le gouvernement américain pour partir en tournée à travers le monde, notamment en Afrique.
2. Précurseur et figure tutélaire du mouvement dit de la Harlem Renaissance et du concept de New Negro (années 1920-1930), W.E.B Du Bois a défendu l'idée selon laquelle la formation d'une élite noire — capable de faire reconnaître l'éminente contribution des Afroaméricains à la culture américaine — pourrait jouer un rôle crucial dans l'intégration de la communauté noire tout entière. Dans les années 1960, on peut encore rattacher à cette vision le militantisme artistique d'Alvin Ailey, mais aussi du danseur Arthur Mitchell. En 1969, ce dernier quitte le New York City Ballet (où il est le seul soliste noir) pour fonder une école et compagnie de danse classique en plein cœur de Harlem. (Sur la danse en lien avec la Harlem Renaissance, cf. *L'Éveil des modernités*, p.540, sq.)
3. Cf. Rachel Fensham, « "Breakin' the Rules": Eleo Pomare and the Transcultural Choreographies of Black Modernity », *Dance Research Journal*, vol.45, n°1, avril 2013, p.52.
4. À la New School for Performing Arts de New York où il fait son premier apprentissage en danse, Pomare a été formé à la composition avec Louis Horst, ainsi qu'aux techniques de Graham, Humphrey, Limón... Au milieu des années 1950, lorsqu'il commence sa carrière, il partage un studio avec Anna Sokolow et Talley Beatty qui conçoivent à l'époque des chorégraphies politiquement et socialement très critiques. Il étudie aussi avec l'artiste africain Aadedata Daforo qui fut, dans les années 1930, le grand pionnier à New York d'un type de spectacle directement irrigué par les danses et musiques d'Afrique de l'ouest. En 1959, grâce à une bourse, Pomare part compléter sa formation à la Folkwangschule, dirigée à Essen par Jooss. En 1961, il met un terme prématuré à cette expérience (amère découverte des hiérarchies racistes à l'œuvre dans la danse européenne, elle aussi marquée par certaines attentes stéréotypées vis-à-vis du « corps noir » et de son registre d'expression).
5. Le reproche lui en sera souvent fait par les critiques blancs.
6. À la suite de son expérience en Allemagne, le jeune chorégraphe a rejoint Amsterdam où il trouve un environnement expérimental et multiracial plus propice à ses aspirations artistiques (Sur les périodes de travail de Pomare à Essen et à Amsterdam, cf. Rachel Fensham, « "Breakin' the Rules"... », op.cit., pp.45 à 50).
7. « Avec Mingus, la violence passe au premier plan de la musique », écrivent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (in *Free Jazz / Black Power*, Paris: Gallimard, 2000 [1^{ère} éd.: 1975], p.336). Trame de « cris (instrumentaux et vocaux), de répétitions obsessionnelles de formules mélodiques et rythmiques », le jazz de Mingus crée un « climat d'oppression » et véhicule l'expression d'une rage qui « annonce, musicalement et idéologiquement, certaines des formes du *free jazz* » parmi les plus offensives. Le compositeur et multi-instrumentiste sera connu pour son activisme antiraciste.
8. Thomas DeFrantz, « To Make Black Bodies Strange. Social Critique in Concert Dance of the Black Arts Movement », in *A Sourcebook of African-American Performance*, dir. Anne-Marie Bean, New York et Londres: Routledge, 1999, p.66.
9. Eleo Pomare, cité in Rick Estrada, « Three Leading Negro Artists and How They Feel About Dance in the Community », *Dance Magazine*, vol.42, n°11, novembre 1968, p.47. *Ibid.* pour la citation suivante.
10. Eleo Pomare, cité in Susan Leigh Foster, *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002, p.39. *Ibid.* pour l'élément de citation suivant de Foster.
11. La démarche de Pomare n'est pas sans affinités avec celle du Living Theatre, coutumier de cette manière provocante d'impliquer le public.
12. Thomas DeFrantz, « To Make Black Bodies Strange. Social Critique in Concert Dance of the Black Arts Movement », in *A Sourcebook of African-American Performance*, dir. Anne-Marie Bean, New York et Londres: Routledge, 1999, p.86.
13. Cf. Rashel Fensham, « Breakin' the Rules... », op.cit., p.45.
14. La poétesse et danseuse afroaméricaine Ntozake Shange souligne combien la notion de « corps naturel » ne peut pas résonner de la même manière pour les danseurs blancs et noirs. Là où elle est, pour le danseur euro-américain, associée à une idée de liberté, elle ne fait, pour le danseur afro-américain, que renforcer son assignation au cliché raciste selon lequel le « corps noir » serait doté d'un talent inné, « naturel », pour le rythme et le mouvement (cf. Ntozake Shange, *Dance We Do. A Poet Explores Black Dance*, Boston: Beacon Press, 2020, p.4).
15. Cf. Susan Leigh Foster, « Choreographies of Protest », *Theatre Journal*, vol.55, n°3, octobre 2003, pp.399 et 400.
16. Nous le citons à partir de l'article de Danielle Goldman, « Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest », *Dance Research Journal*, vol.39, n°1, été 2007, p.63. *Ibid.* pour les citations suivantes.
17. Le positionnement de Pomare s'est en réalité progressivement radicalisé. En 1963, il a participé, plein d'espoir, à la marche sur Washington conduite par Martin Luther King. Pour beaucoup de militants, c'est l'assassinat, en 1965, de Malcolm X, qui catalyse un tournant.