

Dossier | La marche : petite révolution dans la danse

 esse.ca/fr/dossier-la-marche-petite-revolution-dans-la-danse

La marche : petite révolution dans la danse

Par Frédérique Doyon

L'une invite à la méditation, l'autre appelle l'exaltation. La première ponctue le quotidien de l'existence, la seconde bascule dans l'ordre de l'art. Longtemps irréconciliables, la marche et la danse font désormais corps pour révolutionner les critères esthétiques d'un art en pleine effervescence.

Quasi exclue du langage chorégraphique jusqu'au siècle dernier, la marche fait son apparition en danse dans les années 1960, période de rejet radical du langage classique, mais aussi et surtout des codes qui régissent la représentation de la danse. La forme esthétique de la danse vit alors une grande mutation si bien qu'aujourd'hui encore, la marche symbolise les quêtes des chorégraphes, car elle incarne une danse naturelle, un geste du quotidien que tous peuvent s'approprier. Elle rejoint ainsi le désir de désacraliser le processus de création qui habite la plupart des chorégraphes actuels. Avec la marche, naît l'espoir de voir s'effriter un peu le quatrième mur.

Si la modern dance américaine et le tanz theater (danse-théâtre) allemand rompent avec les diktats de la danse classique dans les années 1930, c'est pour faire éclore ses possibilités d'expression spirituelle (Mary Wigman), émotive (Isadora Duncan) ou socio-politique (Kurt Jooss). La danse s'affirme alors profondément humaine, mais elle recrée d'autres codes et ne questionne pas encore sa «mise en scène», qu'elle exacerbe plutôt. Au tournant des années 1950, Merce Cunningham amorce une révolution plus grande. «L'ordonnance du spectacle est modifiée. Plus de cérémonial : rien n'empêche les danseurs d'entrer en scène (ou d'en sortir) en marchant, par exemple (1).» En déconstruisant la représentation, Cunningham veut révéler la danse à elle-même, en tant qu'art autonome.

Steve Paxton radicalise cette mutation dans les années 1960. Il remet en question les conventions du spectacle, non plus pour magnifier la danse comme art scénique, mais au contraire pour la rapprocher de la vie de tous les jours. Inventeur du Contact Improvisation, qui emprunte aux arts martiaux, aux danses de société, aux sports et aux jeux d'enfants, il crée ses pièces à partir de mouvements ordinaires, tirés du quotidien. Basée sur le contact physique quasi constant entre deux personnes, cette forme d'improvisation s'enracine dans une approche démocratique de la danse, où chaque interprète – qui peut être amateur – participe à l'élaboration de la pièce en puisant dans son expérience de vie propre.

La démarche de Paxton s'inscrit dans un mouvement plus large qui prend forme à l'époque, celui du Judson Dance Theater. La formation réunit un grand nombre d'artistes à New York, dont Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon et Paxton lui-même. Active de 1962 à 1967, la cellule iconoclaste a marqué les décades qui ont suivi. Si leurs buts artistiques diffèrent – des artistes issus de la musique, des arts visuels, du cinéma composent aussi le collectif –, les mêmes idées les guident, soit : épurer la danse de tout superflu stylistique et rejeter toute maîtrise technique, en intégrant notamment des gens ordinaires dans leurs pièces, afin de réduire la distance entre danse et non-danse. Ils revendiquent «la liberté de substituer aux mouvements stylisés ce que d'aucuns appelleront les ready-made de l'activité humaine – marcher, courir, s'asseoir, se vêtir, se dévêtir... (2)». Au même titre que d'autres gestes du quotidien, la marche éradique le faux-semblant et le spectaculaire de la danse. L'improvisation, déclencheur de ces ready-made, devient le moteur de la création. C'est aussi l'époque où l'on danse dans des lieux inusités : sur les toits, dans les rues, les parcs, sur les places publiques, etc.

Si tous recourent à la marche dans leur travail, Paxton s'y attarde de manière particulière, selon l'historienne de la danse Sally Banes, auteure de nombreux ouvrages sur la danse postmoderne, «Steve Paxton se rend compte rétrospectivement de l'importance capitale qu'a pour lui à l'époque la marche. Elle contient toute une gamme de mouvements étrangers à la danse, ainsi qu'une absence de hiérarchie et une attitude scénique à la fois décontractée et pleine d'autorité. Elle devient le leitmotiv de l'approche démocratique de Steve Paxton (3).»

En 1963, sa pièce *English* est construite à partir du rythme propre de la marche, à laquelle se greffent des compositions de groupe et l'imitation d'activités quotidiennes. Mais c'est *Satisfyin Lover* qui consacre véritablement l'intégration de la marche dans la danse en 1967. Un vaste groupe de participants de tous âges traverse l'espace scénique en marchant de cour à jardin, selon une partition chorégraphique stricte. Certains s'arrêtent parfois en chemin, d'autres s'assoient ou se tiennent immobiles.

Quelque 40 ans plus tard, cette quête de démocratisation de la danse façonne encore, voire plus que jamais, la démarche artistique de nombreux chorégraphes. En 2001, le Festival international de nouvelle danse de Montréal (FIND) consacrait sa dixième édition à l'esprit de laboratoire prévalant chez plusieurs artistes d'ici et d'ailleurs. Peu importe leur allégeance stylistique, ceux-ci partageaient presque tous les mêmes intentions : démonter les codes de la représentation, démystifier le processus de création en en faisant le but et non plus seulement le moyen d'aboutir à une œuvre finie.

Le FIND faisait carrément un clin d'œil aux filiations existant entre les artistes actuels et ceux du Judson Dance Theater. D'une part, il présentait le White Oak Dance Project, la compagnie de Mikhail Baryshnikov qui rendait hommage, avec *PASTForward*, à cette époque riche en explorations. D'autre part, le festival s'ouvrait avec *The show must go on* du Français Jérôme

Bel, une expérience limite du (non-)spectacle dans lequel des comédiens, des danseurs et des gens ordinaires marchent simplement d'un bout à l'autre de la scène ou, alignés à l'avant-scène et branchés chacun sur un baladeur, exécutent leur petite danse personnelle à tour de rôle. Une autre scène de cette pièce à la fois extrême et risible cherche à renverser l'ordre de la représentation en braquant les projecteurs sur la foule, les danseurs devenant spectateurs et les spectateurs, danseurs.

La marche devient en quelque sorte la quintessence du geste ordinaire. Elle permet de rapprocher la danse du spectateur, de montrer l'être humain derrière le danseur – ou plutôt devant lui –, d'abattre, en quelque sorte, le quatrième mur. Cette pratique cristallise la profonde et simple humanité qu'évoque d'abord le geste dansé, longtemps confiné au pur divertissement, puis à l'énigme de son langage à la fois palpable et insaisissable.

Mais de Paxton à Bel, une distinction s'impose. Si l'époque du Judson Dance Theater rejette «le spectacle consommation au bénéfice du spectacle communion (4)», la nouvelle génération va un cran plus loin. Si elle refuse la consommation passive du spectacle, elle réclame, au-delà de la communion, la participation active du spectateur dans la lecture de l'œuvre. D'où la tendance actuelle à multiplier les points de vue sur la performance, en modifiant la scène à l'italienne traditionnelle, en forçant le déplacement du public, ou en recourant à d'autres médiums (vidéo, musique en direct, etc.) qui décuplent le regard.

Chose certaine, en intégrant la marche, l'art chorégraphique rapatrie aussi les qualités intrinsèques de cette activité profondément humaine. «La marche, à travers les rencontres suscitées au long de la route, est une invitation à la philosophie première. Inlassablement le voyageur est invité à répondre à une série de questions fondamentales, celles qui hantent la condition humaine : d'où vient-il ? Où va-t-il ? Qui est-il ?», écrit le sociologue David Le Breton dans *Éloge de la marche* (5). Cet esprit méditatif, propice à la réflexion, dans lequel plonge la marche, se transpose ainsi dans l'ordre de la danse. On peut alors se demander au sujet de celle-ci, à l'instar du voyageur de David Le Breton : d'où vient-elle, et surtout, où va-t-elle, qui est-elle ?

On ne s'étonne donc pas de voir que les motifs de marche qui ponctuent certaines œuvres récentes des chorégraphes contemporains, entre des segments plus dansés ou dans les entrées et les sorties de scène, appellent une qualité plus analytique de la danse. Les danseurs marchent presque toujours dans *Encyclopoedia* de Lynda Gaudreau. Or cette œuvre s'applique, à travers divers Documents, à décortiquer la gestuelle propre aux différentes parties du corps ou à sa mécanique intrinsèque. Document 1 explorait les mouvements du haut du corps, des bras et des mains; Document 2, celui des jambes; Documents 3 tentait de saisir le mouvement de la pensée, entre une idée et sa formulation – verbale ou gestuelle.

La chorégraphe Pamela Newell créait, en octobre 2004, un solo largement inspiré de la marche, acte qui selon elle constituait l'élément premier de la danse. *Ultreya !* (l'expression, qui signifie «aller au-delà», servait à encourager dans leur marche les pèlerins sur la route de Compostelle) est né du désir d'aller à la racine de l'acte créateur. Or, en cours de route, la chorégraphe a découvert «plusieurs couches sous l'acte de marcher. C'est comme la limite entre l'expression artistique extérieure de la danse et l'exploration intérieure de sensations. À partir de quand un geste devient significatif pour le public (6) ?», se demande-t-elle. Ainsi, même si elle en donne parfois l'impression, la marche ne doit pas être perçue comme un élément simple, genre de dénominateur commun des mouvements dansés. Bien qu'irruption de la vie ordinaire dans la danse, la marche secrète sa propre complexité dès qu'elle intègre l'art chorégraphique.

Les artistes français Julien Bruneau, plasticien et danseur, et Christine Quoiraud, danseuse et chorégraphe, ont rencontré la même résistance en mettant à l'épreuve la relation entre la danse et la marche. Ils ont traversé la France à pied : l'un est parti de Bruxelles, l'autre de La Rochelle, puis, avant de poursuivre jusqu'à Arles, ils ont convergé au centre, sud-est du pays, à Saint-Julien Molin Molette, où, avec les deux plasticiens Gisèle Jacquemet et Christophe Gonnet et la critique de danse contemporaine Alexandra Baudelot, ils ont questionné le geste de la marche sous tous les angles (l'écrit, la photo, le dessin, la danse).

D'emblée s'est imposée «l'irréductibilité de l'expérience vécue» dans la marche (7). C'est l'expérience première, inaccessible au spectacle, à la performance; elle ne peut être communiquée que par l'entremise des différents modes de représentation que sont l'écriture, la photographie, le dessin ou la danse.

Quelque chose résiste donc à l'irruption totale du quotidien, du naturel dans la danse, à l'annihilation pure et simple du quatrième mur, bien que l'intégration de la marche ait rapproché la danse de cette quête. Si la nature réflexive de la marche a nourri une remise en question profonde de l'art chorégraphique, c'est pour en faire jaillir un autre jeu de vérité-illusion scénique, à laquelle participe maintenant activement le spectateur. En tentant de combler un peu le fossé qui sépare danseurs et spectateurs, la marche a ouvert une autre brèche : entre le mouvement propre et impropre à la représentation, entre le geste intime et «extime». Car c'est dans cette brèche que réside tout art, même celui qui a tenté par tous les moyens d'abolir la distance qui le séparait de la vie.

NOTES

1. Jean-Pierre Pastori, *La danse. Des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, p. 58.
2. Ibid., p.107.
3. Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, Éditions Chiron, Paris, p. 107-108.
4. Jean-Pierre Pastori, *La danse. Des ballets russes à l'avant-garde*, p. 108.
5. David Le Breton, *Éloge de la marche*, Éditions Métailié, Paris, 2000, p. 69.

6. Frédérique Doyon, «Du pas de marche au pas de danse», *Le Devoir*, 16 octobre 2004.
7. Christine Quiraud et Julien Bruneau, «Duo diptyque marche et danse», *Vie des arts*, no 197, hiver 2004-2005, p. 62-67.