

L'OBS
CÉNITÉ
CHORÉ
GRAPHI
QUE

Julie PERRIN

Article paru dans *Obscène, Obscénités, Actes du colloque organisé par le CREM de l'université Paul Verlaine à Metz en 2006*, (Steven Bernas, Jamil Dakhli, dir.), L'Harmattan, « champs visuels », 2008, p. 73-82.

L'OBSCÉNITÉ CHORÉGRAPHI QUE

Julie PERRIN

Article paru dans *Obscène, Obscénités, Actes du colloque organisé par le CREM de l'université Paul Verlaine à Metz en 2006*, (Steven Bernas, Jamil Dakhli, dir.), L'Harmattan, « champs visuels », 2008, p. 73-82.

En 1968, le chorégraphe américain Steve Paxton proposait une pièce qui allait être immédiatement censurée par la New School de New York qui le programmait. Les descriptions de deux critiques de l'époque, Jill Johnston et Sally Banes¹, permettent de revenir sur cet événement singulier. *Beautiful Lecture* est un solo constitué de quatre éléments simultanés : Steve Paxton effectue de légers mouvements de mains et du pelvis, tandis qu'il expose en play-back ses théories sur la relation entre le sexe et le ballet classique. Il se tient entre deux écrans dont l'un présente le *Lac des cygnes* interprété par le Bolchoï et l'autre un film pornographique. C'est ce dernier film qui heurte la censure, la veille de la première : le chorégraphe est prié de le retirer. *Beautiful lecture* ne sera donc jamais présenté en public, mais donnera lieu à une sorte de version expurgée : Steve Paxton choisit de remplacer le film par un documentaire sur la guerre du Biafra et renomme sa performance *Untitled Lecture*. Ce changement *in extremis* déplace le projet, et semble le rendre quelque peu bancal, puisque le discours tenu par le chorégraphe en voix *off* est maintenu mais ne coïncide plus avec les images montrées. Ce nouveau film vient néanmoins soutenir une stratégie récurrente dans l'œuvre de l'artiste et qui sous-tend plus généralement le projet de *Beautiful lecture* : ses pièces dénoncent régulièrement les conventions sociales qui condamnent la nudité sur scène ou la pornographie, mais bafouent les libertés civiques et tolèrent les injustices sociales ou les guerres. Steve Paxton se livre, dans son œuvre, à une critique de l'obscénité politique : certaines de ses pièces sont clairement dirigées contre la violence des guerres et des politiques – la guerre du Vietnam, les procès de McCarthy, les discours de Nixon lors du scandale du Watergate. Il désire représenter sur scène le rejet de leur caractère abject.

Mais dans *Beautiful Lecture*, le cœur du propos consistait plus précisément en la mise en rapport du ballet classique et du film pornographique. Bien que la censure n'ait pas vu de raison d'interdire la projection du *Lac des cygnes*, l'obscénité et le scandale reposaient pourtant sur ce parallèle violent qui sera

¹Jill Johnston, « Tornado in a teacup », *Marmalade me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition 1998 (1ère éd. 1971), p. 204-208. Et Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, Paris, 2002, trad. Denise Luccioni (*Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980), p. 111-112.

maintenu par le texte de la conférence. D'un côté une pratique artistique reconnue, prestigieuse, policée, de l'autre un film pornographique, particulièrement cru, à en croire Jill Johnston. Pour Steve Paxton, le ballet pèse aussi lourd, dans la balance de l'obscène, que la pornographie. Et là résident l'originalité et la force du projet.

C'est sur ce rapprochement inattendu entre pornographie et danse classique que nous voulons réfléchir. Il ne relève pas d'une simple provocation, mais sous-tend toute une réflexion de la danse américaine de cette époque. Il permet en effet d'interroger le rapport au spectaculaire et la relation qui s'instaure entre une œuvre et son public. Quel dispositif de regard est mis en place entre la scène et la salle ? Quelle attitude, quelle activité l'artiste attend-il de son public ? Quel regard poser sur des corps en mouvement ? Plus précisément, *Beautiful* interroge le régime de plaisir convoqué sur scène, comme dans la salle. L'enjeu pour Steve Paxton consiste bien en une lecture critique des attentes du public et des pratiques de corps sur la scène chorégraphique.

Cette démarche qui propose une ré-évaluation de la relation esthétique et des pratiques artistiques, s'intègre plus largement à un questionnement social et culturel au sein même de l'œuvre ; Steve Paxton observe la société, les comportements et s'inspire des représentations du corps. Il confronte différents types d'activités, s'intéressant aux phénomènes physiques de toutes sortes : le sport, le jeu, les danses de société, les arts martiaux, les gestes quotidiens, la marche ou la pornographie. Ses œuvres apparaissent alors comme la représentation critique ou décalée d'une société dont il dénonce les convenances et les dérives. A l'instar des artistes d'avant-garde du paysage new-yorkais des années 60, il redéfinit les cadres de la relation à l'art et déplace les critères de l'obscène. Il joue avec les codes établis, codes délimités et représentés par la censure ; il les attaque, jusqu'à les déstabiliser. *Beautiful Lecture* exige en effet de redéfinir l'obscène, en provoquant, par la projection d'un film pornographique, l'ordre moral dominant, le bien penser... mais surtout, la pièce dénonce l'esthétique dominante, en confrontant la danse classique à d'autres formes d'activité – la pornographie – et d'autres formes de danse – la danse de Paxton opposée au ballet. Steve Paxton, comme les plasticiens et musiciens d'avant-garde, comme les danseurs du Judson Dance Theater auquel il a appartenu, pointe une certaine obscénité de nos comportements sociaux et des goûts esthétiques dominants – eux parfaitement validés par la censure. Il déplace ainsi la notion classique d'obscène : l'obscène ne se situe plus là où on le croit. L'affirmation de nouveaux critères esthétiques conduit au renversement des critères de l'obscène. Et c'est la source même d'un malentendu profond sur le propos tenu par l'artiste : le film pornographique est interdit, non le *Lac des cygnes*. La censure se trouve ainsi démunie face à l'œuvre ; lorsqu'elle tente d'exercer son droit d'interdiction, elle manque en quelque sorte sa cible. Autrement dit, elle parvient à dénoncer les manquements habituels à la morale, dans une tradition puritaine dont souffre la danse moderne dès ses débuts – de nombreux discours révolutionnaires d'Isadora Duncan en témoignent. Mais elle ne décèle pas dans les pratiques du geste dansé la charge subversive puissante qui vient retourner et attaquer de plein fouet l'ordre esthétique.

En effet, la petite danse de Steve Paxton, comme le discours diffusé, soutiennent une autre définition de l'art qui tend à exclure de la scène – à rendre ob/scène – l'esthétique classique. En quoi réside l'indécence du ballet classique ? L'accusation porte principalement sur la représentation scénique d'une économie énergétique et libidinale. L'énergie corporelle et les dynamiques en jeu présentées dans ces deux films sont semblables pour Steve Paxton. La pornographie ne vient donc pas là simplement évoquer l'image d'une danseuse prostituée (pornographie vient du grec porné qui signifie prostituée.) Steve Paxton

ne se contente pas de rappeler la réputation navrante d'un art encore souvent considéré comme érotique, qui procurerait un plaisir lubrique : les danseuses seraient femmes légères ; la frontière entre danseuse et prostituée serait mince ; l'histoire de l'Académie royale de Danse devenue « officiellement un organe prostitutionnel² », ou encore celle du Foyer de l'opéra au 19^{ème} siècle n'en témoignent-elles pas ? Le dispositif scénique peut suggérer une telle référence et le chorégraphe l'évoque dans son discours : « Je subodore la chose suivante : certaines caractéristiques ont conduit le ballet, quoiqu'en pensent ses praticiens, à devenir la deuxième activité physique traditionnelle la plus anciennement pratiquée comme un métier³ » ; autrement dit, le plus vieux métier du monde rejoint le monde du ballet classique dans son rapport lucratif au sexe et à la séduction. Mais ils se rejoignent surtout, et c'est là la singularité du discours de Steve Paxton, dans le partage d'une économie orgasmique semblable. Car le chorégraphe poursuit : « ces caractéristiques [celles du ballet] proviennent de la distillation, depuis une époque reculée, d'approches physiologiques élémentaires de l'utilisation de l'énergie. J'y vois une ressemblance avec la dilatation extatique qui peut être éprouvée pendant certains types d'orgasmes... une dilatation positive qui donne de l'énergie⁴. » Ce rapprochement entre l'énergie sexuelle et la dépense du danseur classique séduit la critique : l'analyse chorégraphique pourrait tirer parti d'un tel parallèle dans son évaluation des techniques de danse. La critique Jill Johnston propose elle-même une définition du ballet à la fois comme art phallique et orgasmique, mais paradoxalement camouflé derrière une intrigue pitoyablement romantique ; le corps éthéré et surnaturel du danseur ne cesse pourtant de représenter l'orgasme :

« Il y a des climax par douzaine dans chaque ballet. Ce sont les tactiques traditionnelles du chorégraphe pour maintenir éveillé son public avec des changements de vitesse. Une accumulation ascendante de l'énergie est un des mécanismes favoris. Le mouvement devient de plus en plus rapide, grand, etc., tout comme l'intrigue, la musique, et la capacité d'attention du public dicte tout. L'extase du ballet est un simulacre gigantesque.⁵ »

Jill Johnston, comme Steve Paxton, ne s'attache pas ici à une lecture des figures du ballet, ni à un examen de la relation instaurée entre les danseurs. Il faut attendre les années 90 pour que la critique adopte ce point de vue et s'empare du parallèle entre ballet et sexualité, voire pornographie. Susan Leigh Foster analysera avec attention la position des partenaires dans le pas de deux classique, du point de vue de la question du genre (*gender studies*) et de la domination masculine. Elle fait une lecture érotique et sexuelle des postures de l'arabesque et décrit le ballet comme une sorte de scénario sexuel à peine dissimulé, donnant à voir une succession de positions érotiques. Mais surtout, elle conclut à la valeur phallique de la ballerine elle-même – la danseuse apparaît comme un objet manipulé pour le plaisir du partenaire. Sa jambe levée attire les regards et attise l'attente ; elle représente un intermédiaire entre pénis et fétiche⁶.

²Laurence Louppe, « Prostitution, danse », *Art Press*, n° 89, février 1985, p. 43.

³Conférence de Steve Paxton dans *Beautiful Lecture*, cité par Jill Johnston, art. cit., p. 206 (trad. in Sally Banes, op. cit., p. 112).

⁴Idem.

⁵Jill Johnston, art. cit., p. 207. « There are climaxes by the dozen in any one ballet. This are the traditional maneuvers of the choreographer to keep the audience awake with shifts in pace. An ascending accumulation of energy is a favorite device. The movement gets faster and bigger, etc., as the plot, the music, and the attention span of the audience all dictate. The ecstasy of the ballet is a giant put-on. »

⁶Susan Leigh Foster, « The ballerina's phallic pointe », in *Corporealities*, Routledge, 1996, p. 1-19. Voir également : Ann Daly, « The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers » (1987), in *Critical Gestures*, Wesleyan University Press, 2002, p. 279 et sq, et Cynthia J. Novack, *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1990, p. 125-132 et p.158-174.

Dans les années 60, le rapprochement du ballet à une économie libidinale effrénée et pornographique repose davantage sur l'observation du phrasé chorégraphique, c'est-à-dire sur l'examen de la durée et de l'écoulement du mouvement, sur la distribution des forces et des dynamiques qu'il suppose. Sur quelle respiration, sur quel élan ou abandon se déroule une danse, alors rythmée par des syncopes, des accélérations, des accents ?

Or, Steve Paxton s'attache précisément à défendre une autre économie spectaculaire qui régule différemment la relation à son propre corps, au plaisir et au public. Il choisit de modifier le phrasé de la danse, d'en aplanir les accents, et propose un investissement corporel tranquille ou minimal. Il souhaite se défaire de l'emprise de la narration sur l'art chorégraphique, comme sur le public. Annuler tout drame, tout climax revient à s'adresser autrement à un public, à refuser de le maintenir en haleine, instaurant alors une certaine distanciation. Une partie de la danse dite postmoderne de cette période explore effectivement une autre utilisation de l'énergie que celle présente sur les scènes modernes ou classiques. Il n'est pas étonnant que Steve Paxton emprunte pour *Beautiful Lecture* des matériaux créés par Yvonne Rainer une semaine plus tôt, pour sa danse intitulée *Body and Snot*. Cette chorégraphe, proche de Steve Paxton, a en effet amorcé cette modification du phrasé traditionnel de façon radicale en 1966. Avec *Trio A*, elle inventait une certaine nonchalance dans la façon d'effectuer le mouvement et de donner à voir la dépense énergétique du danseur. Cela supposait un travail d'égalisation et de désaccentuation tout à fait inhabituel sur la scène chorégraphique des années 60. Cela représentait un tout nouveau rapport à la composition, à la structure d'une pièce qui ne pouvait plus s'organiser autour d'instantanés cruciaux, d'acmé, de résolutions de tensions. Disparaissait alors toute notion de drame, tout signe d'émotion : l'investissement de l'interprète est comme neutralisé. Elle écrit :

« On voit bien pourquoi il faut renoncer au "grand jeté". On ne peut "faire" un grand jeté, on doit le "danser" pour qu'il existe, cela veut dire l'investir avec toutes les nuances de la distribution d'énergie qui vont lui donner l'impression d'acmé, avec une extension fixe, suspendue, au milieu du mouvement. A l'exemple d'une intrigue romantique boursouflée, ce type d'exhibition – avec son insistance sur la nuance et la virtuosité de son accomplissement, le fait qu'il s'expose à la comparaison et à l'interprétation, son rapport à l'évaluation spécialisée, son introversion, son narcissisme et son autoproclamation – s'est enfin, au cours de cette décennie, épuisé, refermé sur soi-même' ».

Cette démarche relevait de la nécessité de se détacher de la propre tendance narcissique du danseur, comprise comme la recherche d'un plaisir exhibitionniste. Le plaisir de l'interprète n'est pas (ou n'est plus) une motivation du projet esthétique qui se tourne plutôt vers la recherche d'une neutralité, d'une neutralisation des affects. Yvonne Rainer expose en effet son désir, par le passé, d'exploser sur scène, son exultation à canaliser l'attention du spectateur par la maîtrise d'une énergie exubérante. Elle souhaite désormais établir une relation plus distante et désamorcer la fascination qui s'opère. Non plus méduser le public, mais le dérouter, le contraindre à trouver son propre chemin dans l'œuvre.

« Ce qui rend un mouvement différent d'un autre n'est pas tant l'articulation des parties du corps que la différence d'engagement énergétique. (...) Une grande partie de la danse occidentale avec laquelle nous sommes familiers, peut être caractérisée par une certaine distri-

⁷Yvonne Rainer, « La Pensée musculaire. Tentative d'étude générale de quelques tendances "minimalistes" dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore ou analyse de Trio A », trad. Laurence Louppe, in *Le Travail de l'art*, Association des Arts en Europe, Paris, n° 1, automne/hiver 1997, p. 95.

bution de l'énergie : dégagement maximal dans l'attaque, au début d'une phrase, et reprise à la fin, avec une rupture de l'énergie quelque part au milieu. Cela veut dire qu'une partie de la phrase – celle généralement qui focalise l'attention, enregistre, telle une photographie, la suspension d'un moment d'acmé⁸. »

C'est précisément cette focalisation de l'attention que refuse Yvonne Rainer avec *Trio A*. Sortir d'un mode de composition traditionnel, d'une économie narrative et émotionnelle prégnante, permet de désorienter les attentes du public, de déconstruire toute complicité et connivence facile et auto-satisfaisante.

« Pourquoi en Occident sommes-nous tellement obsédés par l'orgasme ? », demande Steve Paxton à la fin de sa conférence. Refus de l'exultation du corps, d'une économie orgasmique... est-ce à dire que le corps serait désormais, dans cette danse post-moderne, dénué de tout potentiel érotique et de tout plaisir ? Susan Leigh Foster parle de la chaste nonchalance des danses d'Yvonne Rainer et précise : « la majorité des artistes [du Judson Church], Rainer y compris, refusaient de concevoir le corps comme force sensuelle ou chaotique, tout comme ils réfutaient l'idée d'une individualité mue par les sentiments et l'expérience dramatique⁹. » Chez Steve Paxton, comme chez Yvonne Rainer, la référence à la sexualité s'opère toujours sur le mode de la distance, de l'humour ou de l'ironie. Il n'y a pourtant pas chez Steve Paxton, ni même chez Yvonne Rainer, reprise d'un prêche puritain, mais le désir d'investir autrement l'énergie du corps. Yvonne Rainer écrit ainsi : « Si mon acharnement contre l'appauvrissement des idées, le narcissisme et l'exhibitionnisme sexuel déguisé de la plupart des danses peut être considéré comme un prêche puritain, c'est aussi vrai que j'aime le corps – son poids véritable, sa masse et sa physicalité première¹⁰ ». Steve Paxton pourrait décrire en des termes très proches le courant qu'il initie quelques années plus tard : le *contact improvisation* fait de la relation au poids et du sens du toucher les ressorts mêmes de l'improvisation – un toucher intense, loin des conventions esthétiques ou sociales habituelles, et qui tend à dés-érotiser les zones du corps qui le sont habituellement. Une lecture sexuelle ou érotique du *contact improvisation* devient donc difficile, alors même que cette danse propose une proximité avec le corps de l'autre jusqu'alors inégalée¹¹. Contrairement au ballet classique, il n'y a pas dans le *contact improvisation* de codification d'un vocabulaire en fonction de l'homme ou de la femme, il n'y a pas de norme dans le rapport instauré (chacun peut porter l'autre, chuter, rouler...). L'identité sexuelle des partenaires n'est accentuée par aucun signe particulier. Et surtout, une certaine dé-hiérarchisation des zones du corps autorise à une liberté dans la relation ou le contact avec l'autre ; elle désamorçe les inhibitions ou les interprétations hâtives. Si le contact improvisation se détache du phrasé radical décrit par Yvonne Rainer – un phrasé égal et inaccentué –, la composition instantanée de cette pratique se déroule néanmoins comme un flux sans fin que ne viennent exacerber ni début ni interruption. L'élan du mouvement, les suspensions, les balancés, l'accélération des

⁸Ibid., p. 93.

⁹Susan Leigh Foster, « Chorégraphier les féminismes », trad. Catherine Delaruelle, in Claire Rousier (dir.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Centre national de la danse, « recherches », Pantin, 2003, p. 247.

¹⁰Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, p. 71. « If my rage at the impoverishment of ideas, narcissism, and disguised sexual exhibitionism of most dancing can be considered puritan moralizing, it is also true that I love the body – its actual weight, mass, and unenhanced physicality. »

¹¹Un questionnement a pourtant lieu, parmi les danseurs, relatif à la nature du mouvement et du plaisir dans le contact improvisation : s'agit-il de sensualité ou de sexualité ? Dans quelle mesure le toucher est-il dé-sexualisé ? Voir Cynthia J. Novack, op. cit., p.158-174.

corps dans leur chute, se nourrissent l'un à l'autre, sans produire jamais l'attente d'une figure à atteindre. Le déroulement de cette danse échappe et surprend, déjouant sans cesse toute prévision dans le cours des événements. On est loin des effets d'annonce du ballet classique décrit par Jill Johnston.

Si la dénonciation du ballet comme obscène suppose en retour l'invention d'une danse anti-paroxystique, elle ne revient pas à une dénonciation du plaisir – plaisir à danser et à regarder danser. L'art du ballet ne repose-t-il pas d'ailleurs sur une mascarade, sur une énergie paroxystique dénuée de tout plaisir ? Jill Johnston évoque la douleur que suppose la danse classique et la rigueur mortelle qu'elle exige et conclut : « ballet et plaisir sont des activités qui s'excluent mutuellement¹² ».

On assiste donc à un déplacement de la notion de plaisir. Pour Jill Johnston, c'est davantage le « complexe de l'anxiété de l'orgasme¹³ » que la possibilité de l'orgasme lui-même qui est désamorcé. Et elle considère comme une avancée artistique majeure du vingtième siècle ces tentatives allant des procédés aléatoires Dada à la danse postmoderne, en passant par certains compositeurs contemporains. On sait pourtant, que face à des œuvres diffuses, inaccentuées, d'intensités égales, le public éprouve une déstabilisation qui conduit bien souvent au rejet¹⁴. Si l'obscène outrepassé les limites de la décence ou de la pudeur, l'art ne cesse d'interroger d'autres limites – celles de ses propres frontières. C'est dans la superposition de ces deux cadres que la notion même d'obscène s'étend : la dénonciation du cadre moral peut se fondre dans l'interrogation du cadre esthétique. Ces propositions artistiques, considérées inacceptables, n'apparaissent pas dignes des scènes : le corps y est perçu comme trivial, trop quotidien et pas assez virtuose, trop brutalement nu. L'absence de transfiguration ou de sublimation du réel heurte la réception. Comment se définit, pour le public des années 60 (mais aussi le public d'aujourd'hui) l'intolérable ? Qu'est-ce qui contrarie l'expérience du spectateur ? Si le déplacement du cadre esthétique échappe en partie à la censure¹⁵, il provoque néanmoins débat au sein du public, ce dernier pouvant s'autoriser à sa propre définition de l'obscène.

Julie PERRIN

Pour citer cet article :

Julie Perrin, « L'obscénité chorégraphique », in *Obscène, Obscénités*, Actes du colloque organisé par le CREM de l'université Paul Verlaine à Metz en 2006, (Steven Bernas, Jamil Dakhli, dir.), L'Harmattan, « champs visuels », 2008, p. 73-82. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

¹²Jill Johnston, art. cit., p. 207.

¹³Jill Johnston, art. cit., p. 208.

¹⁴Les réactions du public à *Trio A* manifestent un certain agacement. A sa création, les spectateurs signifient leur mécontentement, n'hésitant pas à traverser l'espace de la performance pour s'enfuir ; Yvonne Rainer raconte qu'un homme au premier rang, saisissant une latte de bois tombée près de lui, y attache un mouchoir blanc et l'agite en signe de reddition. Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal », *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, op. cit., p. 65 (1ère éd. : Profile, vol. 4, n° 6, fall 1984).

¹⁵Seuls les éléments heurtant la pudeur ou l'ordre moral font l'objet de la censure ; la nudité en particulier. Bien qu'associée à un geste ordinaire, quotidien, elle apparaît abjecte et est accusée d'indécence. De nombreuses œuvres des années 60 seront ainsi interdites pour cause de nudité, et les artistes condamnés pour outrage à la décence publique ; c'est le cas pour *Parades and changes* créé en 1965 par Ann Halprin, interdit pendant 30 ans, ou de Charlotte Moorman qui se dévêt dans l'Opéra sextronique de Nam June Paik en 1967.