

MATTIA SCARPULLA
 Doctorant, Université de Nice

Les représentations d'un pouvoir invisible dans la danse contemporaine

Entourés par un mur en ruine, habillés comme des gens ordinaires, des danseurs se regardent, immobiles, ils semblent en attente d'un événement. Et les corps commencent à trembler, ils perdent le contrôle des jambes et des bras, en déséquilibre ils cognent des chaises et des tables. Les corps de *Gezeiten (Marées)*¹, chorégraphie 2005 de Sasha Waltz², représentent un tremblement de terre, ou l'effet d'une explosion, l'effet d'une force incroyable, attendue, qui arrive à l'improviste, et secoue tous les humains. Les mouvements des danseurs sont subordonnés à un pouvoir qui se trouve à l'intérieur d'eux-mêmes et qui les conditionne.

Un pouvoir domine aussi les corps de la chorégraphie *Ce dont nous sommes faits*³ (2001) de Lia Rodrigues⁴. Dans une scène, les neuf danseurs se présentent nus face au public. Ils restent alignés immobiles, puis ils montrent leur profil gauche et leur profil droit. Ils reviennent de face, et attendent, de nouveau immobiles. Et les corps commencent à trembler, comme pris par une crise

¹ Nous avons assisté à *Gezeiten* de Sasha Waltz au Théâtre de la Ville de Paris, 10-20 mai 2006.

² Sasha Waltz est chorégraphe allemande. Elle découvre la danse contemporaine avec une élève de Mary Wigman. Sasha Waltz étudie à la School for New Dance Development, à Amsterdam, puis séjourne dans plusieurs compagnies aux Etats Unis. Revenue en Europe, Waltz collabore avec différents chorégraphes, et participe au projet de Mark Tompkins, *la Plaque tournante*. En 1993, elle crée sa première chorégraphie, *Dialogues*, et fonde sa compagnie Sasha Waltz and Guests avec le dramaturge Jochen Sandig. En 1996 elle fonde sa maison de production « Sophiensaele ». Depuis le 1er janvier 2000, elle dirige avec le metteur en scène Thomas Ostermeier la Schaubühne de Berlin. Elle crée *Körper, S*, et enfin *noBody* pour la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon. Ses premières créations s'inspirent de l'expressionnisme et du Tanz Theater allemands. La dernière trilogie montre un style personnel, évolué dans l'esthétique des gestes et de la scène. Sasha Waltz a quitté la direction de la Schaubühne en janvier 2005. Ses dernières chorégraphies sont de nouvelles expérimentations personnelles de la danse, de la performance et de la danse-théâtre.

³ Nous avons assisté à *Ce dont nous sommes faits* de Lia Rodrigues au Théâtre les Briggittines, durant le Festival Bellone-Briggittines, Bruxelles, 29-31 août 2004.

⁴ Lia Rodrigues est chorégraphe brésilienne. Elle danse dans la compagnie de Maguy Marin, puis fonde sa compagnie en 1990. Depuis la création de celle-ci, s'est développé un noyau de recherche et de discussion autour de la danse, Lia Rodrigues élaborant ses spectacles sur la base d'une collaboration intense avec les danseurs. Chaque spectacle cherche un langage spécifique au propos de la pièce : *Gineceu* 1990, *Catar* 1992, *Ma* 1993, *Folia* 1996, *Resta um* 1997, *Folia II* 1998, *Ce dont nous sommes faits* 2000, *Dois e um dois* 2001, *Decidiu-se portando fatar a partir dele e nao sobre ele*, *Formas breves* 2002 et *Incarnat* 2005. A Rio de Janeiro, Lia Rodrigues fait partie d'une O.N.G. venant en aide aux mères des favelas. Elle est aussi fondatrice et directrice artistique du festival Panorama Rio Arte de Dança, une manifestation qui promeut la danse contemporaine au Brésil.

épileptique, ils cognent violemment contre le mur derrière eux. Ils semblent des corps en train d'être fusillés, mais sans que le public voie les soldats et entende les balles. Les corps tombent et continuent à trembler contre le sol, puis ils forment une masse amorphe de cadavres. L'action s'arrête. Elle reprend et les corps tremblent encore, sautent en tremblant, cognent contre le sol, la peau se remplit de marques rouges, et les corps tombent sur les spectateurs – qui sont assis autour d'eux. Les spectateurs essaient de se lever et de s'échapper des corps morts vivant encore. Les corps de Rodrigues ont à l'intérieur le pouvoir qui contrôle leurs mouvements, mais en même temps, ce pouvoir les affronte, se trouve face à eux, invisible, et il est en train de les fusiller.

Un *pouvoir invisible* gère aussi le drame intime *Jours Blancs*⁵ de Saskia Hölbling⁶. La chorégraphe marche dans son appartement. Une toile d'araignée de fils rouges fragmente le regard du public sur la chambre représentée. La femme marche d'un téléviseur à une baignoire, puis jusqu'à une chaise. Trois fois de suite elle reprend lentement le même trajet, elle répète des gestes minimaux, se laver dans la baignoire, boire un verre du lait assise. A chaque tour, dans son rituel quotidien, les gestes se font plus nerveux, puis la danseuse vomit le lait, elle semble étouffer dans la baignoire. Des longs moments de pause alternent avec peu d'actions. Hölbling est surtout immobile, en attente, elle a peur. Si pour un instant elle est à son aise dans son appartement, elle semble aussitôt ne plus le reconnaître. A quatre reprises, dans des phrases gestuelles un peu plus longues chaque fois, le corps est secoué par des raptus, il perd le contrôle de ses habitudes. Une présence invisible semble se cacher aux yeux de la femme. Une cacophonie de sons de la ville, de musiques et de bruits électroniques provoque un sentiment d'épouvante, et Hölbling cherche continuellement autour d'elle, son corps devient fou, et enfin la femme se suicide.

Le *pouvoir invisible* caché qui dirige les corps dans les trois spectacles cités, apparaît dans *N*⁷, chorégraphie 2004 d'Angelina Preljocaj⁸. De nouveau, comme

⁵ Nous avons assisté à *Jours Blancs* de Saskia Hölbling au Centre Dramatique National de Montreuil, durant les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, 19-21 mai 2006.

⁶Saskia Hölbling est danseuse et chorégraphe autrichienne. Elle présente ses premières chorégraphies parallèlement à la formation en danse qu'elle suit au Conservatoire de Vienne. La création de *Sendeschluss* en 1995 marque les débuts de sa compagnie, DANS.KIAS. Elle poursuit sa formation à Bruxelles à l'école P.A.R.T.S., dirigée par Anne Teresa De Keersmaeker. Parmi ses dernières créations: *exposition corps* (2003), *superposition corps* (2004) et *your body is the shoreline* (2005).

⁷ Nous avons analysé la captation de la chorégraphie *N* d'Angelina Preljocaj. La vidéo nous a été prêtée par le Ballet Preljocaj.

⁸ Angelina Preljocaj est chorégraphe français d'origine albanaise. Il commence par le classique, découvre le contemporain avec Karin Waehner, perfectionne son apprentissage aux Etats-Unis avec Merce Cunningham, puis, de retour en France, avec Viola Farber et Dominique Bagouet. Preljocaj fonde le Ballet Preljocaj en 1984, et dirige le Centre Chorégraphique Nationale d'Aix-en-Provence depuis 1996. Il affronte la réécriture des ballets de répertoire (*Sacre de Printemps*, *Noces*), chorégraphie des compositions musicales classiques ou contemporaines (*Les quatre saisons* de Vivaldi et *Empty Moves* de John

dans le spectacle de Lia Rodrigues, des corps nus sont amassés sur scène. Deux masses de cadavres gisent dans le noir. Pendant que des bruits électroniques très violents entourent les spectateurs, derrière les deux masses, sur trois écrans qui occupent le fond de la scène, des géants robotiques, couverts de la tête aux pieds par une armure de métal, marchent, semblent s'approcher des masses de cadavres, ils remplissent les écrans, ils bougent violemment des machettes qui remplacent leurs mains. Le *pouvoir invisible* se révèle dans une armée virtuelle, dans des figures réelles et en même temps oniriques, dans un cauchemar de violence⁹.

Dans les quatre chorégraphies, au travers d'un corps qui tremble et d'un corps immobile, cadavre, l'homme est représenté subordonné à un *pouvoir invisible*. "Invisible" est ce "qui n'est pas visible, qui échappe à la vue, par nature ou par accident [...] Qui se dérobe aux regards, qui ne veut pas être vu et qu'on ne peut pas rencontrer"¹⁰. En effet, le public ne voit pas l'entité qui secoue les corps des danseurs. Le pouvoir est *in-visible*, il est ressenti seulement *in*, à l'intérieur des corps, qui sont devenus fous. Ce sont les corps-victimes qui rendent visible, en dansant des cris de douleur, l'entité qui les domine. Le *pouvoir invisible* est un état d'incertitude, qui épuise la raison, le corps ressent une énorme peur inexplicable. Un *pouvoir invisible* conditionne toujours plus la vie quotidienne de l'homme contemporain. Michael Hardt et Antonio Negri parlent d'"Etat d'exception permanent"¹¹ : après l'attentat de 2001, Georges Bush a déclaré l'Etat d'exception, comme au début d'une guerre. Le chef d'Etat peut ainsi décider de changer les règles démocratiques et constitutionnelles pour mieux défendre l'humanité entière, au nom d'une idée générale de liberté. Le gouvernement américain peut ainsi déclarer guerre aux états islamiques sans devoir demander l'approbation du peuple. L'homme contemporain vit dans la peur d'une catastrophe qui peut éclater d'un moment à l'autre.

Cette catastrophe invisible, "ce qu'on ne perçoit pas, ce qui est situé au-delà même de la frontière, du seuil, entre vie et mort, raison et folie, visible et invisible"¹², peut être symbolisée par la guerre en Irak : "Qu'est-ce que l'Irak ? D'abord et avant tout, pour nous, Occidentaux, une réalité perdue, inaccessible, brouillée par les flux mass-médiatiques. De l'Irak nous avons trop d'images, aucune image ne vaut. Dès que l'on se penche sur cette question, ce qui saute aux yeux, c'est d'abord et avant tout notre aveuglement"¹³. Nous subissons un aveuglement construit par le système médiatique. Nous lisons et voyons des vérités racontées par la presse et la télévision, mais nous sommes toujours plus éloignés de la situation

Cage) et met en scène la société contemporaine (*Helicopter* et *Near Life Experience*)

⁹ Les géants sont armés de machettes, l'arme avec laquelle a été accompli le génocide de tout un peuple en Rwanda en 1994

¹⁰ *Le Nouveau Petit Robert*, 1993

¹¹ Cf. Antonio Negri et Michael Hardt, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, éd. La Découverte, 2004

¹² Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, éd. Circé, 2004, p. 114

¹³ « Derrière les images », dossier dirigé par Léa Gauthier et David Sanson, *Mouvement* no. 39, avril-juin 2006

vraie d'une guerre ou d'une dictature. Les médias peuvent créer des images d'une réalité plus facile à accepter, des images excessives, une absolutisation de la tragédie, extrapolée des faits réels, et créer ainsi un consensus populaire à cette version claire et conventionnelle. L'aveuglement transparait dans les chorégraphies citées : chaque fois que Hölbling s'arrête immobile, elle regarde autour comme si elle cherchait une entité invisible, mais elle ne trouve rien. Dans une scène de *Gezeiten*, les danseurs sont devenus désormais fous et aveugles : chacun danse grotesquement dans son coin, sans s'apercevoir des autres ; un danseur marche tranquillement sur chaque corps et chaque objet rencontré dans son parcours.

Preljocaj rend visible l'aveuglement au travers des luttes entre les corps humains : dans plusieurs scènes, des corps tiennent d'autres corps dans leurs bras, les gardent prisonniers. Les corps captifs ne peuvent pas regarder leurs bourreaux, qui se trouvent dans leur dos ; et ils ne semblent pas les ressentir, ils ont des expressions tranquilles, mais les bourreaux sont en train de les torturer.

Les danseurs sont aveugles face au *pouvoir invisible*, ils savent qu'il est là, à côté d'eux, mais ils ne le voient pas, où ne veulent pas le voir. Avec une expression tranquille, un corps somnambule face à la réalité se remplit de terreur en attendant. Puis les danseurs éclatent dans des convulsions et des pertes d'équilibre. Le *pouvoir invisible* est in-imaginable, impossible à figurer, parce que les humains en scène sont désormais perdus *in*, dans l'*imaginable* de la peur et de la catastrophe qui les entoure dans la rue et sur les écrans. En effet, dans *N*, le *pouvoir invisible* est représenté à l'écran par des géants virtuels ; et dans *Jours Blancs*, des images fragmentaires de guerre et de politique sont transmises quelquefois à la télévision de l'appartement.

Le *pouvoir invisible* est un sentiment de terreur face à la conscience de ne plus pouvoir contrôler la vie quotidienne. Il est une impuissance humaine face aux événements d'une Histoire de guerres et des relations économiques décidées au nom du progrès civil. Le *pouvoir invisible* n'a plus un sujet, il est une entité autonome, un mécanisme bureaucratique et robotique. Il est les robots de Preljocaj, une représentation scénique sans corps humains, qui marchent et manient ses armes commandées par un ordinateur. Le *pouvoir invisible* est le "Règne de personne"¹⁴ qui gérait les actes nazis. Arendt rapporte dans ses livres les témoignages des nazis arrêtés, qui se défendent en disant que ce n'est pas eux qui décident, mais la loi et l'organisation bureaucratique. En même temps, ce sont de violents gestes humains qui se sont accumulés, en générant une organisation qui se répète impeccablement dans ses démarches. Selon Arendt, la "banalité du mal"¹⁵ se révèle du fait que des gestes criminels contre l'humanité commis par des humains, comme les génocides, lorsqu'ils peuvent se répéter au nom de la loi et du droit, deviennent des simples fonctions de la vie quotidienne ; et c'est un "Règne de personne" qui naît, un système d'actes inhumains, accompagné par un état d'incertitude dont on ne reconnaît plus la cause. Dans *N* de Preljocaj, nous retrouvons l'accumulation de violences. D'une scène à l'autre, les corps se torturent, ils accumulent des actions

¹⁴ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem/ rapport sur la banalité du mal*, Paris, éd. Gallimard, 1997, p. 483

¹⁵ *Idem*

de haine, jusqu'à tomber épuisés. Une lumière stroboscopique et un fort bruit électronique accentuent l'image des corps qui se cassent en tombant lentement au sol. Les humains sont détruits et aveuglés par la douleur, qu'ils se sont infligée réciproquement, et sur l'écran apparaît l'armée des géants, qui répètent systématiquement la violence, ils agitent les machettes dans le vide, ils répètent l'assassinat comme un acte devenu rite de la communauté humaine.

Dans le théâtre grec antique¹⁶, les actions de violence n'étaient pas représentées par des images, mais seulement par les mots – excepté dans l'*Ajax* de Sophocle¹⁷, où le suicide du héros est représenté visuellement. Les personnages décrivaient les batailles et les duels pour les rendre visibles dans l'imaginaire de chaque spectateur. Si les morts restaient *invisibles*, la narration construisait autour de l'invisibilité de la violence une atmosphère d'angoisse et d'épouvante. Le public savait ce qui était en train de se passer, le ressentait en lui-même. Et les dieux étaient le *pouvoir invisible* qui régissait le destin des hommes, ils entraient en scène grâce à des machines. Ils étaient représentés par des hommes possédant le pouvoir de la technique. Dans la Grèce Antique, le *pouvoir invisible* était manifesté par des actions trop cruelles à représenter, et par des hommes surhumains possédant la connaissance des sciences techniques. Dans les deux cas, le *pouvoir invisible* appartenait à l'action et à l'imaginaire de l'homme, tout à le dépassant : un "Règne de personne" fait de normes et de traditions, impossible à cerner, surgissait et régissait la société. Mais si, dans le théâtre grec antique, les représentations servaient à accompagner le présent d'une communauté, dans la danse contemporaine qui s'intéresse à la société, le corps essaie de danser la façon dont le pouvoir de choix échappe aux mains de l'homme.

La danse contemporaine fait évoluer une poétique de la fissure et de la marque, où un *pouvoir invisible* se montre pour quelques instants, dans des détails sur le corps ou dans l'espace, pour souligner que le *pouvoir invisible* existe concrètement face aux hommes aveugles. David Le Breton décrit les marques que les jeunes s'infligent sur la peau, explique que s'entamer et ressentir de la douleur est "une instance de maintenance du psychisme, c'est-à-dire d'enracinement du sentiment de soi au sein d'une chair qui individualise"¹⁸. La jeunesse contemporaine ne sait plus en quoi croire. Les traditions et les mythes de la société de consommation se mêlent dans sa tête et dans les images médiatiques. La jeunesse marque sa peau pour retrouver un rituel avec elle-même, avec son propre moi, pendant qu'elle se sent poussée à la dérive par un *pouvoir invisible*.

Dans *Gezeiten*, après la scène du tremblement de terre, que nous avons décrite au début du texte, un danseur essaie de se construire une nouvelle identité, il met des planches de bois dans son t-shirt. Il change la forme de son corps, en même temps il reste prisonnier de son corps, devenu une armure rigide. Dans la même

¹⁶ Cf. Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre antique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996

¹⁷ Sophocle, *Ajax*, dans *Tragédies Complètes*, Paris, éd. Gallimard, 1973, pp. 135-180, scène du suicide d'Ajax pp. 160-162

¹⁸ David Le Breton, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Paris, éd. Métailié, 2003, p. 25

scène, une femme joue avec son lit, elle est allongée, et continue à se mettre et à s'enlever un drap. Elle semble attachée au lit, vit avec le lit, qui complète son corps. Les marques représentées par Waltz sont des constructions des nouvelles identités, donnant un peu de certitude aux humains à la dérive après la catastrophe. Dans *Jours blancs*, Saskia Hölbling marque son corps avec du lait. Elle commence à se tacher les tétons et le vagin. Elle vient de vomir le lait, et maintenant cherche à marquer son corps avec la nourriture qu'il refuse. Les marques sur les corps rendent ainsi évidente la crise de l'homme lorsque le *pouvoir invisible* est ressenti. Toujours dans *Jours blancs*, la scène apparaît fragmentaire : les fils rouges qui remplissent l'espace, et que la danseuse doit éviter en marchant, font de la scène un ensemble de fissures, à travers les le public voit le drame se dérouler. Après la mort, le corps reste allongé, jambes et bras ouverts, près du téléviseur où des images défilent : des fragments de politique et de catastrophe passent rapidement, en révélant l'état de précarité qui entoure l'appartement de la femme. L'écran est une autre fissure d'où le *pouvoir invisible* se révèle. Des fissures sont aussi présentes sur la scène de Sasha Waltz. Le mur en ruine a une porte et des brèches. Les personnages sortent de ces ouvertures et quand ils reviennent ils sont malades ou fous. Les signes d'un extérieur en guerre est ressenti derrière le mur, et les danseurs regardent le mur et ils ont toujours peur. Dans *N*, Preljocaj insiste sur l'impossibilité de bien voir : la majorité des scènes se passent dans le noir, ou dans la fragmentation causée par des lumières stroboscopiques. Les danses des corps, rondes et douces, en même temps enflammées de douleur, sont les fissures qui donnent au public la vision des violences.

Dans *Ce dont nous sommes faits*, le corps provoque une fissure dans l'espace du public. Une femme danse des mouvements saccadés, elle déchire l'air, s'ouvre une route au milieu des spectateurs. Elle s'appuie aussi sur les personnes qui l'entourent, et dit avec une voix sévère des mots comme 'Georges Bush, Breatney Spears, Rwanda... Des noms de catastrophes, de dictatures et de symboles de la société de la consommation marquent ainsi le parcours de la danse au milieu des spectateurs effrayés par le toucher et l'approche de la danseuse.

Le *pouvoir invisible* se révèle ainsi par brefs instants, par petits bouts, dans les marques sur le corps en crise et entouré par des espaces en ruines. Un *pouvoir invisible* qui peut être seulement ressenti, qui est impossible à expliquer rationnellement, est révélé grâce à la danse. Elle éloigne l'individu dans une dimension autre, parce que l'individu qui danse exécute des actions sans but social. La danse raconte la société contemporaine sans logique, sans vérité, à travers des fragments du réel et d'images métaphoriques. Par rapport aux autres arts, le langage du corps n'est jamais objectif, il est pré-linguistique, instinctif : d'autres langages doivent traduire la danse théoriquement et logiquement¹⁹. Lorsque les chorégraphes s'intéressent à réfléchir à la société qui les entoure, danser devient "une poésie générale de l'action des êtres vivants"²⁰, un bruitage des vérités, des réalités, où les

¹⁹ Cf. Cristian Muscelli, « La danza tra i problemi filosofici », dans *In cerca di danza...* op. cit., pp. 5-12

²⁰ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Œuvres 1 de la Pléiade, pp. 1390-1403, citation 1498

sentiments universels retentissent. La danse est un art des marques et des fissures, des cris secs du corps, qui essaie d'un seul geste de dire son instant éphémère.

Les quatre chorégraphies du *pouvoir invisible* sont différents exemples de danse contemporaine. Dans chacune de ces chorégraphies, l'esthétique du corps en mouvement et de son espace s'approche ou s'éloigne de l'image concrète de notre réalité quotidienne.

Ce dont nous sommes faits de Lia Rodrigues est composé de deux parties très différentes. Dans la première, le corps des danseurs est nu, et le plateau sans décor. Le public entoure des corps en métamorphose sous une lumière jaune. Les corps se recroquevillent sur eux-mêmes, ils tremblent et s'amassent, deviennent de la chair sans physionomie humaine. La danse de Rodrigues est très intime, un théâtre poétique sur la profondeur de ce que nous sommes dans notre biologie et dans notre esprit.

Dans la deuxième partie, les danseurs reviennent en scène habillés comme tous les jours. Après qu'une danseuse a provoqué une fissure dans l'espace du public, avec ses cris sévères et sa danse saccadée, elle est rejointe par les autres interprètes, qui continuent à se mélanger au public et à recomposer l'espace scénique. Dans ce deuxième volet, Rodrigues met en scène une jeunesse qui crie son envie de dénoncer et changer le monde contemporain. Les danses sont énergiques, un mélange de mouvements contemporains, danse hip hop et arts martiaux. La musique est un rythme syncopé. Les danseurs touchent encore le public et lui demandent de réagir, ils le provoquent avec un sentiment de joie et des discours politiques. Le rapport avec la réalité est direct, des costumes jusqu'aux gestes et aux mots, qui sont de simples slogans de révolte, les mêmes répétés durant les manifestations.

En outre, dans cette deuxième partie de la chorégraphie, Rodrigues met en scène l'élément qui, dans notre société, s'oppose au *pouvoir invisible*. En effet, à mesure que l'homme perd le contrôle de sa société, il forme de nouveaux groupes, qui contestent hors des règles politiques. Une *humanité invisible* est en train de naître. Elle est invisible parce qu'elle se pose contre toute organisation politique et sociale, elle n'est pas définie socialement, et elle apparaît seulement dans des situations extraordinaires, lorsqu'elle prononce son non ou son oui dans des crises universelles : par exemple quand le peuple s'oppose au gouvernement dans le choix de faire la guerre. Giorgio Agamben définit l'*humanité invisible* comme une "communauté quelconque"²¹, un ensemble hétérogène d'individus qui ne veulent plus une identité sociale conventionnée par la société de consommation. Le philosophe explique ainsi que les conflits actuels ne sont plus entre les Etats, mais entre les peuples et leurs Etats²².

Dans *Jours Blancs* de Saskia Hölbling l'espace et le corps se rapprochent aussi des images de la réalité sociale. Le corps marche au milieu d'objets quotidiens, et ses mouvements sont des gestes ordinaires : se laver, marcher, regarder autour de soi. L'identification de la réalité avec la scène est forte, une esthétique spécifique

²¹ Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, éd. Bollati Boringhieri, 2001

²² Cf. *Idem*

de la danse n'existe pas²³.

Le rapport entre la réalité et la danse change encore dans *N*. Le public voit un spectacle de danse et de nouvelles technologies. Certes, Preljocaj présente l'innovation technologique, aspect de notre réalité la plus contemporaine. Mais l'emploi des nouvelles technologies présente aussi un défaut : le remplacement du corps par l'image. En effet, l'atmosphère de la chorégraphie est donnée par la dimension virtuelle à l'écran, et par l'évolution des sons et des éclairages. Donc dépouillés de ces langages spectaculaires, les corps de Preljocaj ne donneraient pas une impression de violence et d'angoisse. Dans plusieurs danses contemporaines, le corps perd sa prédominance sur un plateau d'art total. Et dans notre société, les gens s'éloignent de la communication réelle, en composant leur journée et leurs loisirs à travers un ordinateur.

Les trois chorégraphies, dans leurs différentes dramaturgies de langages spectaculaires, présentent une humanité qui vit absurdement sa réalité, sans la comprendre. Sasha Waltz, mêle dans *Gezeiten* une esthétique intime du corps, comme celle de Rodrigues, et une esthétique de l'identification avec les images de la réalité contemporaine, comme celle de Saskia Hölbling. En outre, elle explique la cause du fait que l'homme vit absurdement sa réalité, sans confiance et prisonnier du système. *Gezeiten* est formé de trois parties. Dans la première, les interprètes dansent l'un attaché à l'autre. Sasha Waltz s'est formée aux techniques de la contact-improvisation et de la danse organique allemande. Les corps des danseurs se cherchent, se touchent, et provoquent ainsi d'autres gestes et formes sur leurs chairs. Ils représentent par la danse pure, sur la *Suite pour violoncelles* de Bach, une humanité incertaine, qui s'attache au voisin à la recherche d'affect. Après la scène où les corps sont comme secoués par un tremblement de terre, les personnages retournent en scène, se regardent, regardent le mur en ruine au fond de la scène, et ils attendent. Ils composent des scènes quotidiennes, dessiner, jouer et chanter, chercher de l'eau et de la nourriture, se soigner. Ils essaient de se construire une normalité dans une pièce en ruine, pendant que des bruits de guerre arrivent de derrière le mur. Mais la scène explose. Estompés par une lourde fumée, les corps crient et deviennent fous en sortant et en rentrant du mur en ruine. Ils provoquent des fissures dans le sol. Ils s'enterrent sous les planches. Après un noir et un bruit assourdissant, chaque corps commence à se construire une nouvelle identité, absurde. Ils ne communiquent plus, quelquefois ils se disputent. Une danseuse rit tout le temps, une autre tremble, une autre passe son temps sur un lit, mais sans dormir. Un danseur crie, un autre joue aux cartes. La société est éclatée. Sasha Waltz présente dans cette dernière partie l'absurdité ressentie dans notre société, mais en ayant les causes dans des parties précédentes : les humains ont été épuisés par un *pouvoir invisible*. Avant, avec la danse pure, après, avec des actions

²³ En effet, cette chorégraphie est un exemple d'une mode actuelle, où la scène de théâtre et de danse est remplie par la réalité contemporaine ; mais ainsi, quelquefois, des spectacles annulent la puissance créative du théâtre, en présentant une esthétique plus proche de celle du cinéma ou de la télévision, et en présentant un témoignage banal de notre société. Cf. les chorégraphies des chorégraphes francophones Jérôme Bel et Maria Clara Villa-Lobos.

quotidiennes, les danseurs ont essayé de se construire une réalité. Mais le *pouvoir invisible* devient visible du moment que les hommes sont devenus des êtres absurde-ment sensibles.

Le *pouvoir invisible* correspond dans la danse à une représentation d'une hypersensibilité, d'une réalité sans but. La danse réussit avec son langage sentimental et pré-linguistique à témoigner en profondeur sur les défauts de notre quotidien. Des sentiments de haine, de douleur et de précarité se répandent hors des apparences de bien-être imposées par la société. L'homme danse, tremble et crie contre le *pouvoir invisible* qu'il a lui-même créé.

Bibliographie

- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, éd. Bollati Boringhieri, 2005
 Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, éd. Bollati Boringhieri, 2001
 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem/ rapport sur la banalité du mal*, Paris, éd. Gallimard, 1997
 Jean Baudrillard, « Le meurtre de la réalité » propos recueillis par Antoine Perraud, *Télérama* no. 2923, 18 janvier 2006
 Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, tr. fr. Paris, éd. L'Arche, 1994
 Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre antique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996
 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1990
 David Le Breton, *La Peau et la Trace*, Paris, éd. Métailié, 2003
 Cristian Muscelli (sous la direction de), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Milano, éd. Costa & Nolan, 1999
Mouvement, no. 39, avril-juin 2006
 Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, éd. Circé, 2004
 Antonio Negri et Michael Hardt, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, éd. La Découverte, 2004
 Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éd. du Seuil, 1995
 Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Œuvres 1 de la Pléiade
 Revues de presse sur les quatre spectacles

Résumé

Nous étudierons les relations qui existent entre les chorégraphes contemporains et la société où ils vivent. Nous aborderons de brèves analyses de danse concernant les discours du pouvoir au sujet de la guerre. Nous confronterons surtout deux esthétiques qui se sont développées dans les quinze dernières années : certains chorégraphes créent une scène pluridisciplinaire, avec de la vidéo, du jeu dramatique et des danses, et ils s'inspirent des processus de divulgation de l'information propres à la télévision. D'autres chorégraphes dépouillent totalement la scène d'effets spectaculaires, et les corps restent le seul élément en scène, quelquefois complètement nus. Différents discours sur le pouvoir se transmettent à travers un corps nu, ou à travers une scène d'art total.