

# LA PERPENDICULARISATION DE LA SOCIÉTÉ

## Soldats, danseurs, carroussels et ballets de cour

Paru dans Ph. Artières (dir.), Michel Foucault, la littérature et les arts, Paris, Kimé, 2004, p.147-158.

Dans sa recherche sur les techniques disciplinaires, M. Foucault a mis à l'épreuve son hypothèse sur des terrains très divers, la carcéral, l'usine, l'école, l'hôpital, la sexualité. A chaque fois ce qui retient d'abord son attention c'est l'emprise normative sur le corps et à partir de lui sur les conduites. Parallèlement à « Surveiller et Punir », qui reste sur le sujet la référence canonique, on trouve aussi dans des écrits moins connus des analyses de même type, en particulier, celles consacrées à la chorégraphie : « *Après tout je serai prêt à admettre que Beauchamps<sup>1</sup> ait formulé la danse propre à une société disciplinaire : une société réglementaire, anatomique, hiérarchisée, avec son temps soigneusement distribué, ses espaces quadrillés, ses obéissances et ses surveillances. .... Tant pis pour la sacralisation de Beauchamps, il nous ennuie, c'est un disciplinaire, un sergent du corps, un agent comptable du mouvement* ». En fait, c'est de Sade que Foucault parle et de son érotisme<sup>2</sup>, mais l'homologie est frappante entre l'ordonnement érotique et celle de « la danse noble » (base de la danse dite classique) qui est précisément mise en forme à la même époque durant le règne de Louis XIV. Le schéma d'analyse proposé par M. Foucault me semble avoir une portée suffisamment générale pour tenter de le mettre à l'épreuve de terrains qu'il n'a pas abordé, mais qu'il aurait pu investiguer. C'est pourquoi, je me risque ici à quelques réflexions qui tentent de mobiliser certains de ses outils pour appréhender la question du corps dressé, mis en scène et en représentation.

Beaucoup de travaux d'histoire de la danse relèvent d'approches positivistes centrées principalement sur l'histoire des danseurs et des chorégraphes, sur les thèmes mythologiques et l'esthétique des ballets. D'autres, s'attachent plutôt à l'analyse des relations avec les autres pratiques artistiques (musique, théâtre, chant, scénographie). D'autres, plus récents relèvent

---

<sup>1</sup> - Pierre Beauchamps (1731-1705), maître à danser de Louis XIV et premier directeur de l'Académie royale de danse, il a fixé les règles de la danse française noble.

<sup>2</sup> - Le texte original est le suivant : *Après tout je serai prêt à admettre que Sade ait formulé l'érotisme propre à une société disciplinaire : une société réglementaire, anatomique, hiérarchisée, avec son temps soigneusement distribué, ses espaces quadrillés, ses obéissances et ses surveillances. .... Tant pis pour la sacralisation littéraire de Sade, il nous ennuie, c'est un disciplinaire, un sergent du sexe, un agent comptable des culs et de leurs équivalents* », *Sade sergent du sexe*, entretien avec G. Dupont, 1975, in *Dits et écrits*, Tome II, n°164, p. 821-822.

de la philosophie esthétique. Mais du corps travaillé par la technique chorégraphique, par la mise en pas et au pas, par la danse et les mouvements qu'elle déploie dans des espaces spécifiques, de l'agencement du corps dans les figures et les chorégraphies, des significations et des effets sociaux de ces pratiques peu de choses sont encore dites .

Une telle réflexion se justifie d'autant plus que la formation à la danse classique n'est absolument pas tombée en désuétude et qu'elle constitue aujourd'hui une référence doublement incontournable. D'une part, elle est à la base de l'apprentissage d'une très grande majorité de danseurs, surtout ceux de haut niveau qui se doivent de maîtriser toutes les techniques (des troupes de Béjart, à W. Forsythe en passant par P. Bausch). D'autre part, parce que le style chorégraphique classique, son traitement du corps, du groupe et de la scène constitue une grande part de la matière à partir de laquelle la plupart des grands chorégraphes contemporains ont construit leur œuvre en détournant, transposant, brisant les canons classiques, mais en se référant toujours à eux (Balanchine, M. Cunningham, les trois précédemment cités, et même une partie dominante de la jeune génération, Saporta, Keersmaker, etc).

Ce petit exercice se résumera à la formulation et à l'exploration de deux hypothèses, plus ou moins bien étayées et basées sur des écrits de M. Foucault concernant la production des « corps dociles »<sup>3</sup> dont la danse académique constitue certainement un des idéaux -type. Celle-ci prend forme à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans le cadre d'un ample mouvement de rationalisation et de mise en discipline de la société. Ceci me conduira vers une hypothèse plus inattendue qui détache la danse noble de l'univers du divertissement pour la mettre en relation avec les techniques militaires. Cette deuxième hypothèse fait de la codification de l'art chevaleresque une des bases de la danse classique et une source de la discipline des corps, individuels et organisés en troupe. Cette mise en relation permet de dépasser la question habituelle du statut artistique de la danse théâtralisée, pour la considérer comme une technique politique d'expression d'un mode idéal de pouvoir. Je m'appuierai pour ce second aspect sur les écrits d'un politologue très peu connu. Y. Grange. La danse aurait-elle plus à voir avec la guerre qu'avec le repos du guerrier ?

Michel Foucault a développé dans la première partie des années soixante-dix une théorisation originale du pouvoir et de son exercice basée sur la notion de discipline. Elle permet de considérer dans un sens relationnel les rapports de domination qui étaient

jusqu'alors toujours considérés de façon unilatérale comme l'imposition d'une contrainte extérieure au sujet ou au groupe. Sans nier l'idée de domination, M.Foucault a surtout voulu en restituer les modes d'exercice. Selon lui, la révolution philosophique de « la période des Lumières » et la recherche en toutes choses du principe de la raison a suscité la généralisation de dispositifs disciplinaires aussi bien dans l'organisation du collectif (l'architecture urbaine ou industrielle) que dans le polissage des individus (de leur corps et leur esprit). Il s'est attaché à analyser la production de corps dociles et l'anatomie politique sur laquelle elle repose.

Au centre de tous ces dispositifs disciplinaires se trouve le concept de l'« Homme Machine » pensé en 1748 par le médecin La Mettrie sur le modèle de la théorie cartésienne des animaux-machine. Son originalité pour l'époque est de réaliser en préalable une analyse mécaniste de l'anatomie corporelle et d'induire à partir de là des techniques de manipulation et de docilité. Cette démarche ne vise pas l'imposition d'une contrainte par une force extérieure, mais au contraire, la maîtrise interne des forces par l'intériorisation de normes et de buts productifs. Intelligibilité et utilité du corps sont deux dimensions désormais indissociablement liées. Cependant face à la diversité des techniques de docilité n'est-il pas possible de diversifier les corps produits. Jusqu'à quel point le corps mis en danse est-il équivalent au corps laborieux, au corps enfermé et au corps médicalisé ?

### **De l'art militaire aux corps dociles**

Peu de personnes l'ont relevé, mais M. Foucault a écrit de brefs mais très explicites passages sur l'art chorégraphique classique tel qu'il a été édifié en le différenciant des danses populaires, collectives, massives et quelque peu anarchiques et lui attribuant un code propre. Selon M. Foucault cette entreprise repose sur deux dimensions totalement interdépendantes et qui rendent compte à leur façon d'un mouvement de rationalisation : une transformation des corps individuels et un nouvel agencement des ensembles.

Rendant compte de changements intervenus au cours du XVIIIe siècle avec la disciplinarisation des corps M. Foucault écrit : « *Le danseur est devenu quelque chose qui se fabrique ; d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin ; on a redressé peu à peu les postures ; lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge,*

---

<sup>3</sup> - M. Foucault, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975, III<sup>e</sup> partie « Discipline », p. 135-197.

*en silence, dans l'automatisme des habitudes ; bref on « chassé le paysan » et on lui a donné l'air du soldat » (Surveiller et punir, p.137).*

Un peu plus avant, dans le même texte, après avoir rendu compte de changements dans la tenue corporelle dont le danseur incarne une forme archétypique, M. Foucault envisage les changements dans la gestion des ensembles de danseurs et l'élaboration de nouvelles règles chorégraphiques. Il les caractérise ainsi comme : « *La disparition d'une technique des masses au profit d'un art qui distribuait les unités et les hommes le long de lignes étendues, relativement souples et mobiles. ... De là la nécessité de trouver toute une pratique calculée des emplacements individuels et collectifs, des déplacements de groupes et d'éléments isolés, des changements de position, de passage d'une disposition à une autre ; bref (la nécessité) d'inventer une machinerie dont le principe n'est plus la masse mobile ou immobile, mais une géométrie de segments divisibles dont l'unité de base est le danseur mobile avec ses accessoires ; et sans doute, au-dessus du danseur lui-même, les gestes minimaux, les temps d'actions élémentaires, les fragments d'espaces occupés ou parcourus » (Surveiller et punir, p.165).*

Ces extraits de la troisième partie de *Surveiller et punir* « *La discipline* » s'inscrivent dans l'analyse que fait M. Foucault de la constitution des « *corps dociles* ». Ils rendent compte du moment où à l'âge classique le corps humain devient tout à la fois objet et cible de pouvoir. Découverte qui se traduit par l'invention et la mise en œuvre de nouveaux « *registres de docilité* ». Les signes sont multiples de cette attention portée alors au corps, que l'on manipule, façonne, « *qu'on dresse et qui obéit, qui devient habile ou dont les forces se multiplient* » (Surveiller et punir, p.138). En fait, M. Foucault ne parle pas de la danse, mais de l'art militaire. Mais il m'a suffi de simplement remplacer le terme « soldat » par celui de « danseur » (et secondairement le terme « fusil » par celui d'« accessoire »), mon intervention s'est limitée à cette petite substitution qui a permis d'obtenir des énoncés tout à fait cohérents. Par cet artifice je veux simplement montrer que ce que M. Foucault avance sur l'art militaire, sur la production d'unités corporelles remodelées et sur l'organisation d'une nouvelle forme de collectif structuré par des lois géométriques s'applique parfaitement à l'art chorégraphique. Celui-ci est bien un dispositif d'agencement et de représentation spécifique d'une population de corps encodés. Dans *Surveiller et punir*, M. Foucault accorde une grande importance à l'art militaire comme modèle de la disciplinarisation sociale qui aurait produit le modèle de base de toutes les déclinaisons ultérieures : pédagogique, industrielle ou carcérale. Les règles de géométrie constituent le facteur commun qui organisent alors aussi bien l'espace

individuel du corps assujéti (par l'école, l'usine, la prison), que l'espace collectif de la population à l'étude, à la production, ou à la peine. G. Vigarello dans son analyse de l'histoire du redressement des corps, reprend également cette hypothèse. A propos des critères de recrutement des soldats il écrit : « *Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, au contraire (des siècles passés) la morphologie des sujets recrutés, comme la définition d'une position uniforme du soldat sans armes et avec armes, verront accroître leur exigence. Enfin, le souci de redresser le soldat avec des exercices divers, sera mentionné et encouragé. Les militaires ont leur tour une pédagogie de la posture* »<sup>4</sup>.

Ce schéma d'analyse de la corporéité individuelle, peut être aussi appliqué à la compréhension du théâtre dansé, à ces corps formatés et organisés en collectifs qui sont mis en scène par les premiers ballets dits « classiques ». Le genre s'invente en Italie pour triompher à la Cour de Louis XIV où il devient un des rituels du pouvoir absolutiste. On peut évoquer ici l'image de la médaille commémorative de la première revue militaire de Louis XIV (1666) utilisée par M. Foucault comme illustration dans *Surveiller et Punir*<sup>5</sup>. Elle représente un ordonnancement qui paraît être chorégraphié avec ses perspectives de corps impeccablement alignés sur les lignes géométriques du sol. Et elle évoque les mouvements parfaitement coordonnés de démonstration du maniement des armes. La même figure est également commentée par l'historien G. Vigarello dans « *Le corps redressé* », il l'utilise pour souligner surtout le symbole d'un roi dominant son armée « *Obéissant aux gestes et au regard de celui-ci (le Roi), les corps composent une figure d'ordre et de symétrie où la position des pieds suit les repères du dallage géométrique. Le rang des colonnes humaines et des fusils tenus à bout de bras, prolonge les colonnes de marbre d'une architecture classique* »<sup>6</sup>.

De telles figures de parade seront directement reprises dans les ballets de cour où les défilés et les mouvements collectifs formaient à l'époque l'essentiel de la matière chorégraphique dansée par des courtisans plus ou moins habiles et par de rares professionnels. A la limite cette cérémonie avait été préfigurée par la représentation en 1661 du ballet L'impatience où le jeune roi tenait un rôle de soliste, jusque là réservé aux danseurs professionnels. C'est cette même année que Louis XIV crée l'Académie royale de danse où sont réunis treize des meilleurs maîtres à danser afin de défendre et développer les principes fondamentaux de la « *belle danse* », bientôt nommée « *classique* » ou « *académique* ». Et

---

<sup>4</sup> - G. Vigarello, *Le corps redressé histoire d'un pouvoir pédagogique*, J.P. Delarge, 1978, p.115 et P. Giffart, *L'art militaire français*, 1696, avec des illustrations figurant dans *Surveiller et Punir*, p.4

<sup>5</sup> - *Surveiller et Punir*, op cit note 3, p.3 et 4 .

<sup>6</sup> - G. Vigarello, op cit note 4.

l'apprentissage de la danse sera constamment réaffirmé jusqu'à la Révolution comme une nécessité dans la formation aristocratique puis celle des bourgeois gentilshommes.

J'avais là une première hypothèse qui me permettrait de décliner studieusement une variante marginale de la production des corps dociles par l'incorporation de trois paramètres : des postures (les cinq positions codifiées à l'Académie royale de danse par Beauchamp) ; un corps soumis au regard (une forme spécifique de mouvements basée sur un rapport frontal avec le public quelle que soit la figure exécutée et qui détermine toujours la position des éléments corporels) ; enfin, un corps enrégimenté (pièce d'un collectif réalisant des déplacements de groupe strictement ordonnés par la géométrie qu'ils soient horizontaux (pliés, chassés, coupés) ou verticaux (sauts, arabesques, portés)

Le code corporel de la danse classique produit ainsi tout à la fois un idéal-type du corps discipliné, à la fois corps individuel et élément d'un corps collectif, l'un et l'autre spécifiques :

- Le corps du danseur de danse noble est à la fois remodelé et stylisé par les cinq positions de base qui constituent dans la grammaire chorégraphique les passages obligés incontournables. Le développement de l'en-dehors du corps est un invariant de ces positions pour produire un corps ouvert aux regards, les bras détachés du buste. La nuque est droite, le regard traverse le théâtre et se perd dans un lointain. L'en dedans (proche de l'attitude ordinaire » est réservé aux rôles parodiques). Le travail sur les relevés et sur les sauts aspire le corps dans une verticalité, dans un détachement du sol (à l'inverse direct des danses populaires). L'utilisation progressive de chaussons à pointes par les femmes et surtout la structuration d'un équilibre corporel à partir d'un centre de gravité artificiel situé dans la poitrine édifie un corps tendu vers un absolu vertical, en quête d'autorité suprême. Le corps docile du danseur est souvent un corps en adoration, tendu vers une autorité supérieure, il est surtout détaché du vulgaire et du quotidien et engagé dans un combat constant pour l'élévation. Seul un désir épuré peut animer légitimement ce corps recomposé et absolument maîtrisé dans ses moindres détails. Ce corps stylisé est l'expression d'un désir idéalisé, assigné dans le « *lieu légal du théâtre* » que P. Legendre a bien analysé dans son étude pour la danse « *La passion d'être un autre* »<sup>7</sup>. Plusieurs passages du livre de J.B. de La Salle « *Conduite des écoles chrétiennes* » de même que les extraits des règlements de maniements des armes cités par M. Foucault<sup>8</sup> pourraient se

---

<sup>7</sup> - P. Legendre, *La passion d'être un autre*, Seuil, 1978.

<sup>8</sup> - Surveiller et Punir, op cit, note 3, p.149-158

retrouver dans les traités d'enseignements de la danse s'ils existaient, en particulier pour ce qui concerne l'attention constante à la posture, la corrélation du corps et du geste, la rigueur de l'entraînement . C'est bien le même corps stylisé et discipliné qui est la référence commune de ces différentes approches. Un corps auquel l'apprentissage ôte sa brutalité, sa violence et qu'il rend productif et engagé dans une cause transcendante.

- Ce corps codifié est aussi un corps engagé dans une représentation organisée par rapport au regard du souverain. Toutes les postures et les mouvements (arabesques, diagonales, manèges) sont construites en fonction d'un regard unique et central qui explique les multiples tactiques offertes par l'en dehors (des jambes et des bras) qui permettent de maintenir l'illusion d'un rapport frontal même lorsque le corps est de biais ou progresse en traversée. L'apprentissage face au miroir du studio de danse est un dispositif essentiel qui imprègne totalement l'*excis*, la tenue incorporée du danseur. Celui-ci ne danse pas par rapport à ce qu'il éprouve mais par rapport à un œil extérieur qui l'observe et le juge et à l'image qu'il doit projeter.

- Enfin, la danse classique est une organisation collective d'entrées, de parcours, de perspectives qui se combinent comme à la parade et manifestent l'harmonie d'une population normée et productive censée glorifier la force et l'harmonie. Tout le monde se souvient des images du ballet de l'Opéra de Pékin (formé à l'école de danse classique russe) lorsqu'en pleine révolution culturelle son chorégraphe transposa la tradition dans le célèbre « *Détachement féminin rouge* » ou la tradition du ballet classique renouait explicitement avec sa source militaire pour célébrer un ordre révolutionnaire autoritaire.

Si Louis XIV fut pendant dix ans le premier danseur de son royaume<sup>9</sup>, ce ne fut pas simplement pour impressionner et entretenir la compétition dans la société de cour. Certes, il fut sans doute l'incarnation du double corps du Roi analysé par Kantorowicz où le corps physique du souverain est transcendé par le corps politique qu'il incarne<sup>10</sup>. Mais, ce fut sans doute pour incarner surtout un modèle de gouvernement où l'autorité ne s'exerce pas par la contrainte mais par l'auto-contrôle des postures, la mise en visibilité et la surveillance des sujets par des dispositifs géométriques et leur ordonnancement hiérarchique. Les fêtes et les ballets où le roi se produisait en personne relèvent de ces multiples tactiques dont usait Louis XIV pour structurer la vie de cour comme « un système de domination », selon l'expression

---

<sup>9</sup> - Il paraît sur scène pour la dernière fois en 1670 sous les traits d'Apollon, il avait quarante deux ans (1638 – 1715).

<sup>10</sup> - E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Gallimard, 1989, pp. 21-29.

de R. Elias. C'est à dire comme une technique de distinction de sa personne et d'assujettissement de la noblesse<sup>11</sup>.

Les deux registres de disciplinarisation de l'homme-machine se retrouvent dans l'art chorégraphique classique :

- un premier registre concerne l'individu objet de la discipline : il vise à effacer le corps sauvage, rustre par l'emprise sur le maintien et la tenue dans le déplacement. Le corps est objectivé par des mesures et il est l'objet d'un long et minutieux travail de recodage des postures et du mouvement fondé sur des principes d'organisation et d'utilité minutieux. A l'humain embourbé dans les forces telluriques il s'agit de substituer un individu rationnellement organisé et structuré en élévation.

- un deuxième registre concerne le collectif formé par ces corps docile et qui doit être lui-même ordonnancé : organiser la masse indistincte par l'agencement de chaque unité dans un ensemble ordonné où la force collective est assurée par un quadrillage et des répartitions fonctionnelles de rangs et d'arrangements. Aux masses irrégulières et incontrôlables, il s'agit de substituer des populations parfaitement lisibles comme une totalité efficacement coordonnée.

Ce premier niveau de lecture de la « danse noble » montre qu'elle n'est qu'une des modalités de dressage et de démonstration publique d'un idéal corporel fait d'unités parfaitement dressées et agencées entre elles dont la pédagogie militaire a fourni les premiers canons. La deuxième hypothèse que je propose s'attache à investiguer une autre source de la danse noble qui prolonge la relation avec l'art militaire, mais l'envisage sous un angle plus précis encore.

### **De l'art équestre à l'art du gouvernement**

En travaillant sur un tout autre domaine, j'ai eu l'occasion de prendre connaissance de travaux de *Sciences camérales*, ces manuels d'édification des princes et de théorisation d'une science du gouvernement. Mon attention a été retenue par une recherche portant sur un aspect bien spécifique : le développement de l'art équestre et ses relations avec l'éducation des gouvernants. Yves Grange a consacré une thèse à ce sujet, elle est intitulée « *Le cheval oublié, essai sur les aspects socio-politiques de la relation de l'homme à son cheval en France 1614-*

---

<sup>11</sup> - R. Elias, *La société de cour*, chap IV « Le roi au sein de la société de cour » (1969), Calman-Lévy, 1974. p. 114 s.



1914 »<sup>12</sup>. Sa conclusion est la suivante : « *L'homme qui monte à cheval chevauche la bête. Ce faisant le cavalier dialogue avec l'animalité. La capacité d'une telle maîtrise développe une acuité particulière, celle de reconnaître dans la société la part de l'animalité fond commun de l'humanité. Le pouvoir ne serait-il pas la capacité d'un homme à gérer son animalité et celle des autres ? Si cela est, l'art équestre fut bien un art de gouverner* »<sup>13</sup>.

Y.Grange lie le développement de la raison cavalière à l'avènement de la monarchie absolutiste telle qu'elle se constitue à partir du règne de Louis XIII. L'art équestre, comme façon de monter et conduire le cheval, et comme théorie du dressage, élaborera des préceptes de plus en plus raffinés et codifiés afin d'assurer les ajustements lents et progressifs du cavalier à son cheval. Les formes évoluèrent jusqu'au moment où l'exécution et la soumission du cheval ne donne plus lieu à des gestes visibles de la part du cavalier. Du début du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup>, l'auteur montre comment tous les traités d'art équestre ont tendu à éliminer tout rapport de force et toute agitation dans la conduite pour aboutir à une épure unifiée dans la combinaison des deux corps celui de l'homme et de l'animal. Tout au long de sa démonstration Y.Grange reprend l'analogie entre le corps de l'animal dressé, celui des troupes militaires à diriger et celui du peuple à gouverner. Il définit ainsi l'art militaire comme « *le gouvernement des autres par soi-même* ». Le rôle des académies militaires est d'assurer l'apprentissage du contrôle de soi en vue du contrôle des autres.

Mais quel rapport avec la danse noble ? Ma deuxième hypothèse porte précisément sur le lien qui me semble peu connu entre la codification de l'art chevaleresque et celui de l'art chorégraphique classique. A mon sens il y a plus qu'un rapport d'analogie car le travail de dressage et celui de conduite passent par un investissement central sur les corps, celui du cheval autant que celui du cavalier, ainsi que sur une compréhension de plus en plus précise de leur combinaison. L'idéal type du danseur classique me semble conjuguer les deux à sa façon. Plusieurs éléments permettent d'avancer dans cette direction :

- tout d'abord, l'existence du fond commun de la nouvelle organisation militaire qui repose autant sur la formation d'individus ayant incorporé une discipline corporelle que sur l'organisation de dispositifs collectifs. Y. Grange montre comment depuis Henri IV s'exerce une volonté centralisatrice d'unification et de rationalisation de la cavalerie comme un corps

---

<sup>12</sup> - Thèse de science politique , IEP, Grenoble, 1981.

<sup>13</sup> - ibidem p. 372

unifié oeuvrant aux ailes du corps de bataille et qui exige autant de discipline individuelle que collective.

- ensuite, l'art chevaleresque est codifié plus précocement que l'art chorégraphique. Le premier traité connu est réalisé par l'écuyer napolitain F. Grisone qui publie en 1550 un ouvrage traduit dans toute l'Europe. Il bannit le rapport de force et prône l'adaptation du corps du cavalier à celui du cheval et l'utilisation de la voix comme guide. Ces principes sont repris par en France par Salomon de Broue qui préconise une limitation de l'usage de la bride pour « *la mise en mains* » : il faut selon lui « *arrêter et rendre* » au lieu de l'ancien « *résister pour faire céder* ». Un peu plus tard, le principal instructeur de Louis XIII, Pluvinel publie en 1625 ses préceptes équestres dits « *Instruction du Roy* ». Le principe fondamental est typiquement de type disciplinaire qui conduit à écarter le rapport antérieur d'autorité où l'on « *soumettait l'animal aux mains et aux jambes avec gros mors et gros éperons* ». Et à lui préférer un rapport d'intelligence basé sur un dosage d'équilibres et de déséquilibres, qui combine une direction (par les mains) et une impulsion (par les jambes).

- Enfin, depuis l'interdiction des tournois en 1560, les spectacles équestres se sont maintenus en se transformant. La dimension de parade se substitue à celle de la lutte à outrance. Ils deviennent l'occasion pour les grandes maisons de démontrer leur puissance et leur gloire à travers une sophistication croissante dans la sélection et le dressage des chevaux ainsi que dans les figures exécutées collectivement par les cavaliers. Y. Grange note que l'adresse avec laquelle les cavaliers défilaient en quadrille « *transformait la parade en un spectacle chorégraphique subtil et efficace* »<sup>14</sup>. C'est pour préparer de telles parades que l'on codifie les mouvements d'ensemble des cavaliers et des chevaux : marcher, trotter, galoper, s'arrêter, tourner, voltes et demi-voltes, saluts, etc. Le ballet du cavalier prend le nom de carrousel, de « *carrus salis* » (char du soleil).

En 1669, alors que le ballet de cour s'impose sur scène CL. F. Ménéstrier publie à Lyon un « *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics* ». Le principe disciplinaire y est explicitement exposé : « *Les figures de ces danses dépendent de l'adresse de ceux qui montent les chevaux ... il faut affecter de faire peu d'actions du corps afin que le cheval semble faire de lui même tous les mouvements* »<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> - ibidem p. 28

<sup>15</sup> - Ménéstrier p.180

Ainsi, les points de passages entre danse et cavalerie paraissent nombreux et conjuguent la maîtrise raisonnée des corps individuels et des groupements.

- Les deux apprentissages se rejoignent dans la volonté de maîtrise par la raison d'une animalité, d'un état sauvage. Ce dressage passe par l'objectivation de chaque corps et son recodage uniforme, c'est à dire par l'apprentissage de figures très précises qui encadrent et modifient tout mouvement dit « naturel ». Le corps profane de l'animal et de l'homme sont ainsi disqualifiés. L'apprentissage produit un corps idéalisé, lissé et parfaitement articulé qui incarne matériellement et symboliquement le modèle d'un sujet maîtrisant la totalité de ses capacités et sublimant tout effort dans une aisance supérieure.

- Un parallèle peut également être effectué entre les effets produits par la codification des pas et des figures exécutées par les chevaux et ceux effectués par les danseurs en particulier pour ce qui concerne le travail des jambes, des sauts et plus largement par la recherche de la performance individuelle et du spectaculaire.

- enfin, un troisième rapprochement peut être réalisé au niveau des collectifs constitués à partir des unités disciplinés. Beaucoup des chorégraphies du ballet de cour sont en effet la réplique des carrousels de cavaliers, avec les entrées, les alignements, les figures d'ensemble, les traversées de sauts, etc. Et le ballet de l'Opéra continue cette tradition ininterrompue depuis l'Académie royale de danse lorsqu'il présente une ou deux fois par an le défilé du corps de ballet au grand complet, cortège majestueux où l'ensemble des danseurs, des élèves de l'école jusqu'aux étoiles, progresse d'un pas strictement uniforme du fond du foyer vers l'avant-scène à travers la totalité du plateau. Le public acclame toujours avec enthousiasme cet « idéal du nous », parfaite démonstration d'un corps collectif unifié et docile, image d'un peuple harmonieux impeccablement ordonné et rigoureusement hiérarchisé.

Finalelement, l'art de la danse noble comme celui du dressage du cheval produisent des corps qui ont tellement bien incorporé leur discipline qu'ils paraissent se mouvoir librement et bien que « *dressés ils nous font oublier la loi du dressage* ». De plus, l'un et l'autre, plus que toutes les autres disciplines (scolaire, industrielle, pénale) incarnent ce que Y. Grange a si bien nommé la perpendicualisation de la société, c'est à dire cette sur valorisation de la verticalité qui soumet la transversalité et, en retour, l'instrumentalisation de la transversalité au service de la verticalité. La relation de l'homme au cheval est exemplaire de cette relation perpendiculaire où s'articule deux volontés parfaitement coordonnées. Elle se retrouve dans l'organisation physique et cinétique de la danse, où l'horizontal n'est là que comme appui

d'une verticalité sans cesse recherchée. La préparation aux sauts, aux tours et aux portés relèvent typiquement de cette logique.

Enfin, l'histoire des transformations de la danse moderne (XX<sup>e</sup>) que l'on peut observer depuis les Ballets russes peut se lire par référence à cette approche. Elle est d'abord, une lutte pour l'affranchissement des corps de la rigidité des codes classiques. Tous les grands pédagogues et chorégraphes depuis Jacques Dalcroze, Mary Wigman puis Martha Graham et Doris Humphrey ont cherché à construire des schémas corporels à partir du souffle et du mouvement naturel, c'est à dire à l'exact opposé de la soldatesque cavalière et humaine. Et tous les créateurs, sous des formes sans cesse renouvelées n'ont de cesse de mettre en cause le carrousel d'inspiration militaire par des présentations déshumanisées (O. Schlemmer, A. Nicholaïs), ou une théâtralisation qui peut aller jusqu'au bannissement du mouvement démonstratif (P. Bausch, Jan Favre) ou vers l'exploration de tous les possibles corporels (B. Charmaz, S. Larbi Cherkoui et surtout A. Buffart ). Dans ce sens, les explorations multidimensionnelles de la danse contemporaine peuvent être envisagées comme une mise en cause plus ou moins radicale des schémas du modèle disciplinaire et comme le proposait Foucault : « *Il s'agit de sortir de cela ... Il faut inventer avec le corps, avec ses éléments, ses surfaces, ses volumes ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui du corps à l'état volatil et diffus, avec ses rencontres de hasard et ses plaisirs sans calcul* »<sup>16</sup>.

Pierre Lascoumes, directeur de recherche CNRS, Cevipof, Sciences-Po, Paris

A paraître, in *Foucault et les arts*, Paris, Kimé, 2004

---

<sup>16</sup> - Foucault dit cela à propos de l'érotisme de Sade, cf oc cit note 2, p. 821-822