

Dans tous les sens

Michèle Febvre

Number 242, Fall 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67979ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Febvre, M. (2012). Dans tous les sens. *Spirale*, (242), 38–39.

Dans tous les sens

PAR MICHÈLE FEBVRE

Je suis épuisé du bien, je veux du mal, du sévère, du beau, du radical, du profond, du pervers, du tragique, du cancéreux, de tout sauf du bien.

— Jérémie Niel, « Pamphlet filleux »,
Jeu. Cahiers de théâtre, 2011-4, n° 141

Si les adeptes du body-art, du happening, de la performance — féministe, entre autres — ont largement défriché et détourné les usages du corps, c'est maintenant sur les scènes chorégraphiques établies que se joue « *une corporéité hypertrophiée* » (Paul Ardenne, *L'image corps*, Éditions du Regard, 2010) dans des spectacles à tendance performative, loin des codes gestuels hérités des techniques expertes, qui trament cependant l'ensemble des corps dansants, comme fond culturel et somatique.

Depuis quelques décennies déjà, avec humour ou avec une certaine rudesse, les corps dansants se sont dévoilés, la sexualité s'est affichée, avec une audace accrue dans les années 1980, avec outrance, enfin, au tournant de ce siècle — que l'on pense, entre autres, aux chorégraphies de Jan Fabre et, plus récemment, celles de Dave Saint-Pierre. Nous voilà bien loin aujourd'hui des discrets mouvements masturbatoires de Nijinski sur les voiles abandonnés des nymphes en fuite, ou du corps libre et nu sous sa tunique d'Isadora Duncan !

Cri du cœur ou cri du corps, la danse actuelle, dans la légitimité des scènes subventionnées, dépasse chez plusieurs artistes les bornes de la crudité et de l'érotisme *soft*, sort du périmètre du respect, comme l'écrit Paul Ardenne à propos de l'art contemporain, pour flirter hardiment avec la régression polymorphe ou l'obscène au sens où l'entend Roger Dadoun, c'est-à-dire « *[se rapportant] principalement aux choses sexuelles, [...] que l'on cherche [...] à mettre [...] en "avant", "au-devant" (ob), de la "scène", sous notre regard, notre écoute* » (*L'érotisme. De l'obscène au sublime*, PUF, 2010). La nudité en prime, bien sûr, devenue presque la « figure » obligée, inaugurant ce que Roland Huesca a déjà nommé « *danse des orifices* » (« Nudité : la danse des orifices », *Quant à la danse*, n°1, octobre 2004) et qui pourrait être ici celle de Daniel Léveillé. Une frange a en effet définitivement (?) abandonné la « retenue » relative imposée au corps dansant après des décennies de rectitude disciplinaire et esthétique, pour une lâchée radicale de ses forces et de ses formes, jouant tout à la fois d'une corporéité dans tous ses états ainsi que sur la séduction, le titillement de la pulsion voyeuriste et désirante, ou sur une forme de morbidité pouvant provoquer répulsion, voire dégoût. « *Entre obscène et sublime, l'érotisme déploie ses ailes de généreuse envergure : obscénité, c'est aile rognée, plaquée au sol, rampant serpent ;*

sublimité, c'est élévation, visant le plus haut des cieux, angélisme » (Roger Dadoun, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*).

ÉPREUVE DE L'ÉPROUVÉ

Au désir de Jérémie Niel, semblent répondre nombre de ceux et celles qui mettent en scène des corps débridés dans des versions dionysiaques, grotesques ou souffrantes, des corps agités, tout en spasmes et pertes d'équilibre, cédant facilement sous leur poids. Sur scène : (représentations de) coïts torrides sado-maso, masturbations en tout genre (sur gâteau au chocolat, seul ou en collectif), corps hystérisants au bord de la crise de nerfs ou corps matière modelés par ses tensions intérieures, ses pulsions. Épuisement, boulimie kinesthésique et sensorielle. Pas le temps de penser, c'est l'affect qui est visé.

En effet, dans nombre de performances de ce « courant », par delà la question du sens et de sa fabrication, de la représentation ou de la dimension critique — ou antérieures à elles —, c'est l'ensemble du spectre sensoriel et ses entrelacs qui sont fortement, voire agressivement, sollicités, davantage pour faire « sensation » que pour faire sens. Ou pour accéder au sens *via* la sensation.

Dans *Rouge* (2009), la performeuse Julie Andrée T. termine trempée et maculée de jus de poivron, de colorant couleur sang, après avoir manipulé et accumulé objets et liquides divers (rouges évidemment) dans un délire ludique, festif et obsessif, laissant l'espace saturé de traces, encombré d'un fouillis d'accessoires (rouges).

Avant toute référence extérieure, avant toute lecture interprétative, ces choix en appellent au sentir et, reprenant la belle formule de Mikel Dufrenne, disons que « *[ce] qui est senti n'est pas une qualité vue, c'est [...] une certaine atmosphère qui s'exprime et se donne non pas à lire, encore moins à déchiffrer, mais à éprouver immédiatement comme lorsque l'on sent de l'orage dans l'air [...]* » (*L'œil et l'oreille*, Paris, Jean Michel Place, 1991).

On peut comprendre que certains spectateurs en soient déçus, incertains des liens, ballotés, incapables de trouver du sens à ces propositions indisciplinées qui nécessitent de lâcher prise.

Un pas plus loin chez Dave Saint-Pierre. Dans *What's next* créé lors du Festival TransAmériques en 2011, à peu près tous les fluides et les matières corporels (ou leur apparence) ont été convoqués. Pour y glisser, s'en enduire, s'y vautrer. Salissures/substances à jouir de tous ordres invoquant le sexe, la mort, la pourriture, le plaisir. Carcasse de bovin au ventre ouvert et rougi de sang où se love l'actrice-performatrice Brigitte Poupard, assaut sexuel peau à peau entre partenaires essoufflés et en sueur, pseudo-fellation, sodomie et autres jeux. Dans *Le cycle de la bouche-rie* (2012), clapotis d'hémoglobine entre les corps en rut de Sylvia Camarda et Vincent Morelle, ahans d'effort et de plaisir, mastication sonore de pommes craquantes par des femmes nues à la chair abondante et ondulante.

Affaire de sensations autour du gluant, du visqueux, de l'humide, du froid, du croquant, du mou, en même temps qu'un appel à la pulsion scopique. Les corps sont offerts dans leur physicalité immédiate pleinement visible, dans leurs plis et replis, leurs mouvements incontrôlés, leur fatigue. C'est, dans un premier temps, de l'ordre du direct, de l'émotion primaire déplacée vers le sentiment ou annulée par le jugement conscient. Reçu différemment par un public partagé entre l'abandon cathartique et le désengagement du regard et de l'affect. De cet appel aux sens naît, pour les uns, plaisir, pour les autres, dégoût. Ou alors un vacillement entre les deux. Ou, de manière plus définitive, un rejet.

Ce n'est pas tant le corps/objet qui est désigné que l'expérience de lui-même, de sa physiologie la plus intime dans le registre de l'interdit, voire du sale, du laid — pour reprendre certains des termes de Roger Dadoun qualifiant l'obscène. Le corps exhibe ses pouvoirs d'ingestion, d'excrétion. Une physiologie crue.

On ne peut passer sous silence que cette célébration tous azimuts du vivant chez Dave Saint-Pierre accompagne son propre frottement avec la mort — qu'il a d'ailleurs mis en scène dans le très troublant *Over my dead body. What's next* est la pièce de la re-naissance créée peu de temps après sa greffe de poumons.

NUDITÉ IMPÉNÉTRABLE

Aux antipodes du corps débordant des œuvres de Dave Saint-Pierre, s'expose la nudité surveillée — comme on dit « liberté surveillée » — de Daniel Léveillé, surtout dans ses premiers « nus » : *Amour, acide et noix* (2001) et *La pudeur des icebergs* (2004). Il s'agit d'un corps assujéti à un contrôle extrême, une forme d'ascétisme, ou de transcendance peut-être : résistance à la gravité, très peu d'amortis dans la réception des sauts, de ralentis, d'abandons, de gestes lâchés, à peine de chutes ; des pauses qui sont des poses — quasi-sculptures aux lignes nettes — dans lesquelles le danseur rentre directement. La grande difficulté technique exigée et l'exclusion de tout « liant » de nature diverse — transitions gestuelles, regards, expressions faciales —, à l'exception de la musique, neutralisent ou

minimisent en quelque sorte l'expressivité inhérente au corps dansant au profit de formes claires « sans valeurs ajoutées » qui diraient l'affect. Pas si loin après tout de la danse de Merce Cunningham, où le geste de chacun tout comme la relation des partenaires ne sont en rien troublés par une charge émotionnelle. Rendre plus visibles que lisibles le mouvement et les corps, la plupart du temps dans une présentation frontale. « *Chaque mouvement est compartimenté, exécuté l'un après l'autre, sans phrasé* » raconte la danseuse Ivana Milicevic, « *[il] est toujours brut et franc* » (« Être une femme et danser. Un corps féminin chez Daniel Léveillé », *Jeu. Cahiers de théâtre*, 2007-4, n° 125). L'interprétation (l'exécution) se veut la plus neutre possible, sans projection de l'ego narcissique ou affectif du danseur. Faire, exposer, et non pas (se) projeter. Seules restent les manifestations organiques incontrôlables du vivant en action : respiration, essoufflement, les jeux musculaires et les micro ajustements habituellement imperceptibles, les contrôles d'équilibre, les différences de la peau, la saillie des os, les ballotements des sexes, des seins, les anamorphoses inattendues, bref, les indices ultimes de l'intime et des états physiologiques du corps que le chorégraphe propose souvent dans une quasi-immobilité. La nudité les révélant au plus près, on peut en comprendre la nécessité. Le corps nu constitue l'antidote de la contention voulue du mouvement. La façon peut-être pour le chorégraphe de céder à l'humain, mais désencombré de sa psyché.

La maîtrise des lignes, de l'espace, du corps dans sa peau palpitant de l'effort, laisse le spectateur totalement libre de céder ou non, lui, à ses fictions personnelles, à sa pulsion scopique sans pour autant s'abandonner à la salacité. La monstration des corps nus dans cette proposition exigeante demande, ce me semble, une forme de pudeur du regard, en écho à celle du chorégraphe. Le plaisir pris à voir ces corps jeunes est balisé par la retenue de la mise en scène ou sublimé par le hiératisme des propositions. L'œil de bronze prend des allures de lieu sacré ! « *La nudité qui expose l'anus*, écrivait Georges Leroux, *confère une vérité qu'on pourrait presque identifier à une redécouverte de la dignité du corps* » (« Le corps archaïque », *Spirale*, novembre/décembre 2004, n° 199). L'affirmation lui appartient.

La peau devient palimpseste, écran, miroir, mais aussi bande de Möbius, faisant du corps un impénétrable.

Il ne s'agit pas dans ce texte d'opposer de façon manichéenne des propositions artistiques radicales, mais simplement de souligner l'étendue de la corporéité dansante livrée ici dans ses extrêmes, et qui, tel un boomerang, nous renvoie à la nôtre, investie de désir et d'interdit, de culture et d'histoire. ⊥