

Faire de son corps un projet lucide et singulier

Michèle Febvre

Number 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2083ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Febvre, M. (2007). Faire de son corps un projet lucide et singulier. *Jeu*, (125), 57–62.

Faire de son corps un projet lucide et singulier*

Ce qui reste sur la scène de la danse c'est un corps, l'exposition d'un corps qui fait l'expérience de soi-même [...]. Mais ce corps [...] n'est pas le corps de l'origine [...] mais "simplement" [...] ce corps-ci.

Federico Ferrari¹

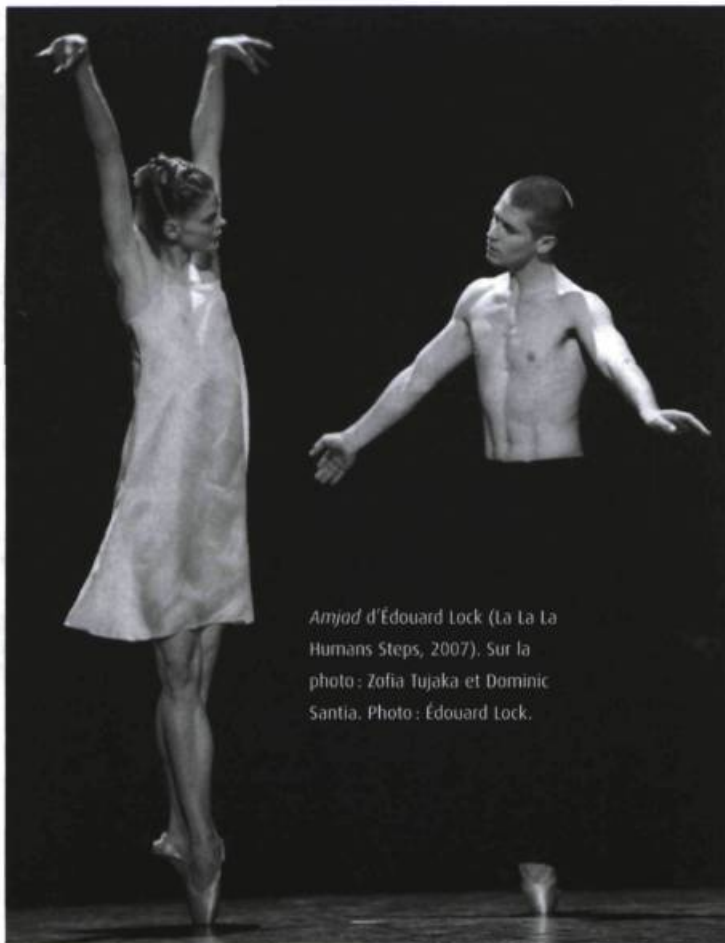
«**C**e corps-ci » : unique, bien sûr, mais au carrefour d'une histoire individuelle et collective. On le sait, le corps dansant est le résultat impermanent d'une modification de sa « naturalité », ou plutôt de sa culture somatique première infiltrée de représentations et d'imaginaire – ne serait-ce que les figures de l'Idéal –, en interférence avec les valeurs culturelles et esthétiques rattachées à la corporéité, entre autres.

Paradoxes

Le corps dansant occidental est depuis longtemps travaillé par le désir « d'organicités » et la poursuite infinie d'un Corps Idéal à travers des formations disciplinaires conduisant à son apogée virtuose. Forces apolliniennes de l'ordre et de l'harmonie contre forces dionysiennes du désordre et du pulsionnel, aurait-on dit à une autre époque. Marie Chouinard pourrait être, ici, l'artiste étendard de cette tension.

* Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 61.

1. Federico Ferrari, « Pas de danse. Pour Anne Teresa De Keersmaeker », dans *Danse: langage propre et métissage culturel* (sous la direction de Chantal Pontbriand), Montréal, Éditions Parachute, 2001, p. 96.



Amjad d'Édouard Lock (La La La Humans Steps, 2007). Sur la photo : Zofia Tujaka et Dominic Santia. Photo : Édouard Lock.

Côté scène : on constate en effet la renaissance et le développement du corps ballettique plus accompli que jamais auparavant (Édouard Lock, William Forsythe...). Dans le même temps, on est témoin du renoncement à ces vertus-là au profit d'une corporéité dansante privée de sa magnificence, de sa parure technique spectaculaire, en position de retrait critique par rapport à ce qui l'a formée et sans doute encombrée² (Jérôme Bel, La Ribot, Alain Buffard, Benoît Lachambre...). Ou encore, aux antipodes des propositions précédentes, on assiste à des déferlantes d'intensités paroxystiques libérant en un grand désordre consenti, festif ou sombre, des charges pulsionnelles et des états extrêmes (Lia Rodrigues, Dave Saint-Pierre...), en écho aux bouleversements intimes et sociaux. Violence, maladie, mort, sexualité, porno(choré)graphie.

Qui plus est, dans le grand jeu de la transdisciplinarité qui a rendu poreuses les frontières entre les arts, mais aussi entre *high* et *low arts*, des transfuges d'autres champs, artistiques ou non (Christian Rizzo, Xavier Le Roy, Alain Francœur...), cassent les moules des « autochtones » de la danse qui vont, eux aussi, voir ailleurs (Ginette Laurin, Marie Chouinard : le cinéma et l'installation ; Martin Bélanger : le slam ; Victor Quijada : le hip hop). La pyramide classificatrice des arts s'est effondrée dans notre société postmoderne fondamentalement hétérogène et éclectique.

Côté écoles de formation : le « modèle indélogeable de l'absolu³ » dont parle Andrée Martin pour qualifier le corps dansant héritier de la pensée et de la pratique historique (classique et « moderne »), semble perdurer, avec des « accommodements raisonnés » concédés (ou conquis), non sans résistances d'ailleurs, à l'actualité de la création artistique, aux connaissances scientifiques et à la réflexion sociologique et philosophique concernant le corps entre autres. La technique classique n'a pas perdu l'aura de celle qui « a fait ses preuves », et les grandes techniques labellisées de la *modern dance* (Graham, Limon, Cunningham) et leurs avatars, jadis véhicules de formation privilégiés des « danseurs contemporains » – créées à l'origine pour répondre à la vision esthétique et aux exigences stylistiques de leurs auteurs – sont devenues désuètes faute d'usage artistique. Elles ont été abandonnées comme telles, amalgamées à la grande boîte à outils des « techniques – de luxe – du corps » dominées par l'idée de la polyvalence nécessaire du danseur, une sorte d'ouvrier spécialisé et flexible, adapté aux besoins multiformes des créateurs. C'est que, peu à peu, ces techniques historiques ont perdu leur charge symbolique et les représentations qui les accompagnaient pour s'instrumentaliser, détachées des conceptions et des nécessités créatrices qui les portaient. Ne reste alors que ce qu'on prend pour l'essentiel –, pour ne pas dire l'essence, la base, disent les tenants d'un modèle culturel acquis à peine questionné – et dont le corps ballettique occidental demeure quand même le fantôme étalon. Il me semble que toutes les « techniques du corps » issues de la danse sont aujourd'hui présentées comme des outils neutres, qui n'engageraient en rien la danse à venir, alors qu'ils en

2. Nombre de ces danseurs « immobiles » des années 2000 ont reçu une formation très complète dans les programmes mis en place depuis plus de vingt ans dans des écoles ou des universités.

3. Andrée Martin, « Un urgent besoin d'être », *Jeu* 119, 2006.2, p. 69-75.

sont partie intégrante. Car « c'est bien dans le geste lui-même que s'organise la production de sens⁴ » ; tout projet de corps est un projet d'être au monde et dans le monde, un projet d'espace et de temporalité, de rapport à l'autre. Les techniques du corps dansant transmises aujourd'hui, dans une dernière illusion de totalité et d'universalité, font la part belle aux héritages classique et moderne, l'un tirant le corps vers le ciel et la périphérie, l'autre creusant vers son centre et le reliant à la terre.

Nous sommes loin des chorégraphes inventeurs de corps dont parlait Laurence Louppe à propos de « ceux de la grande modernité⁵ », qui ont « fait école » ; et je reprends à mon compte son constat et le quasi-souhait qu'elle formulait :

[...] le danseur d'aujourd'hui est confronté [...] à un éventail de pistes déjà tracées (au mieux à une problématique), à partir desquelles il serait naïf de prétendre inventer, ou même investir un corps inconnu. Demeurent les vastes réserves de l'héritage moderne, les richesses infinies des pratiques, des philosophies corporelles, des enseignements divers sans cesse en mutation, par où, plus modestement peut-être, le danseur d'aujourd'hui n'inventera pas de corps, mais cherchera à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier⁶.

Somatisme

Depuis belle lurette, avant même que les lieux officiels de formation s'en emparent, les danseurs ont été tentés par des voies alternatives empruntées à l'Asie ou aux approches dites somatiques (yoga, taï chi, méthodes Feldenkrais, Alexander et consœurs) : pour se réparer, pour se soulager de la pression des modèles, pour se redonner de l'autonomie, pour échapper à l'emprise des pratiques modélisantes, pour ressentir leur corps autrement, vivre autrement la temporalité, l'intercorporéité, affiner, creuser et « faire de [leur] corps un projet lucide et singulier⁷ »... bref, pour des motifs variables, incluant parfois la dimension spirituelle.

À l'écart des grands modes de formation, les danseurs se sont bricolé une corporéité subjective, un jardin personnel d'abord à leur service (souvent le fait d'ailleurs de danseurs mûrs en souffrance, essayant de prévenir ou de guérir blessures corporelles ou blessures narcissiques engendrées par la perte des capacités). Malgré l'éclectisme des techniques et des représentations de la corporéité qu'elles véhiculent, ces pratiques ont toutefois contribué à une sorte de « réunification » du sujet corporel jusque-là pris dans un contrôle disciplinaire qui



Forgeries, Love and Other Matters
de Benoît Lachambre et Meg Start
(Par B.L.eux, 2004). Photo : Chris
Van der Burght.

4. Hubert Godard, « Le geste et sa perception », postface dans *la Danse au XX^e siècle*, rééd., Paris, Larousse, 2002, p. 241.

5. Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 62.

7. *Ibid.*, p. 62.



Chorale de Marie
Chouinard (2003).
Photo : Marie Chouinard.

opérait une scission, ou plutôt une sélection, entre certaines zones du corps et leur attribuaient un statut particulier ou le privilège du mouvement. Centrées davantage sur l'expérience du sujet que sur l'adéquation à un modèle et sur la performance, elles élargissent l'usage du corps en sollicitant d'autres zones corporelles « à faire danser », d'autres lieux du corps à investir ; elles ouvrent la voie à d'autres façons d'être danseur. À l'instar des pratiques somatiques, le *contact improvisation*⁸ fut et continue d'être une formidable remise en question du corps virtuose historique et de sa pédagogie en privilégiant « une autre logique de l'être ensemble » par la « mobilisation des sens et du contact en un acte [...] artistique [et] profondément social⁹ ». Bien qu'il n'appartienne pas à proprement parler au champ somatique tel que compris par ses tenants, il en partage certains des fondements.

Les écoles de formation, particulièrement au Québec, ont repris à leur compte ces pratiques tangentielles échappant aux grandes traditions reconnues et aux académismes installés (ces pratiques ont aussi les leurs!). Les chercheurs tentent d'en théoriser les fondements, d'en comprendre les effets et d'en rationaliser l'usage. Certains chorégraphes, dont Benoît Lachambre, en font également la source de leur matière gestuelle.

8. Technique développée par Steve Paxton et Lisa Nelson. Elle « nécessite la participation de deux partenaires au moins afin d'explorer de multiples possibilités d'appuis et de contact, en jouant avec les lois physiques liées à la force de gravité et sur les relations établies entre les protagonistes. » *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999.

9. Aurore Després, « La relation pédagogique dans le contact improvisation : le partage en mouvement », *Nouvelles de danse*, n° 46-47, printemps-été 2001, p. 133.

S'il faut déplorer que l'enseignement de la danse se fasse encore trop souvent à travers une « pédagogie du mouvement [...] qui, divisant le corps, le geste, le temps, fixe un emploi du temps au corps en mouvement au lieu d'écouter ses rythmes¹⁰ », il faut se réjouir des changements qui s'opèrent malgré les résistances déjà évoquées – y compris celles des jeunes en formation. À la reproduction du corps d'apparence¹¹ attaché aux figures de l'Idéal auxquelles la danse n'échappe jamais tout à fait, nombre d'enseignants et de programmes, opposent l'autofaçonnement d'un corps actif dans l'expérience sensible (esthétique) et le développement qualitatif de la connaissance de soi en marge des modèles autoritaires.

La prise en charge du danseur par lui-même, ce que les Anglo-Saxons désignent sous le terme d'*empowerment*, replace le danseur au centre de sa formation, l'autonomise et le responsabilise quant à son développement, tant sur le plan de son intégrité somato-psychique que, éventuellement, sur celui de ses choix artistiques. Les chorégraphes ont parfois de la difficulté à négocier ces changements d'attitude face à leurs demandes. On est en droit de penser que ces pratiques possèdent un potentiel sociopolitique et débordent la sphère individuelle et privée vers le champ social. C'est le message foucauldien repris par Richard Shusterman : « S'il est vrai, en effet, que des relations de pouvoir oppressives imposent une identité pesante encodée dans notre corps même, alors ces relations d'oppression peuvent être remises en question par des pratiques somatiques alternatives¹². » On souhaite y croire... Faut-il voir dans la réapparition des collectifs de création et des propositions dansées hors les murs la conséquence sociale de l'*empowerment* favorisé par ces pratiques ?

L'apport critique des sciences du mouvement (*Dance and Movement Studies*) qui se sont développées ces dernières décennies sous l'aura théorique de Bourdieu et Foucault a favorisé la compréhension de ces forces socioculturelles et oppressions diverses qui façonnent la corporéité (dansante ou non) et contribué à débusquer les croyances répandues dans le milieu de la danse (très perméable aux gourous), au profit de connaissances rationalisées des enjeux de la corporéité.

Même s'il y a loin de la coupe aux lèvres, ces avenues de formation et de recherche sont émancipatrices des idées et des conceptions reçues quant au corps, quant à la danse, quant au danseur lui-même et à son statut social et artistique.

Corporéité protéiforme pour une danse inclusive¹³

Si la conception virtuose du corps dansant demeure bien vivante dans les cercles de l'*establishment* chorégraphique actuel du ballet et du contemporain, « pensées rétives et indocilités entrent en scène¹⁴ ». Nombre de chorégraphes aujourd'hui débordent du

10. Isabelle Launay, « Le don du geste », *Protée*, vol. 29, n° 2, automne 2001, p. 93.

11. Richard Shusterman, « La soma-esthétique, le corps comme expérience et la question des médias », dans *la Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, p. 61-90.

12. *Ibid.*, p. 68.

13. L'expression « danse inclusive » (ou intégrée) apparaît avec la constitution de compagnies comprenant des danseurs handicapés et des danseurs valides, mais je reprends ce concept pour l'étendre à l'ensemble des « inclusions ».

14. Roland Huesca, « Les différents corps de la technique », *Quant à la danse*, n° 2, juin 2005, p. 40.

moule qui les a formés et qui ne peut produire que du même. Certains tentent de le casser comme on casse un jouet; ils désarticulent le corps, le malmènent, le travestissent ou l'ensauvagent en un savant dosage de matière brute et de raffinement: excès d'intensité, de vitesse et d'amplitude ou d'artifices (sonorisation, prothèses). Mais « on fait avec » ce corps – venu la plupart du temps des pépinières du ballet – sans que soient remis en question ses fondements. D'autres, Daniel Léveillé par exemple, par une exigence insoutenable de maîtrise, tentent d'en faire surgir la faille, l'imperfection, la faute (?), jusqu'à susciter l'inconfort du spectateur devant la défaillance.



Incarnat de Lia Rodrigues, présenté au FTA 2007. Photo: Nicolas Boudier.

Entre la nudité tendue aux orifices dévoilés des chorégraphies de ce dernier et celle, détendue, de Boris Charmatz ou de Benoît Lachambre, entre les anamorphoses inquiétantes de Xavier Le Roy, les jeux de langues de Chouinard, les mictions ou les « mises en plis » de la peau chez Jérôme Bel, les spasmes douloureux de Lia Rodrigues ou la mobilité infime chez Lynda Gaudreau, le corps dansant des indociles affiche ses états, son apparence, ses métamorphoses et son intériorité – ou son intérieur! –, mais surtout affirme la prise en compte d'une corporéité protéiforme qui renvoie, plus que jamais, le spectateur à son propre corps, à ses attentes, inquiète et mobilise son activité perceptive et éventuellement le comprend lui-même en tant que corps performeur profane. « Ces visions déconcertantes, comme l'écrit Isabelle Ginot, [font] apparaître tout ce que la danse dominante a imposé comme interdits¹⁵. »

Si, comme on l'entend souvent, « on danse de moins en moins » sur nos scènes, ce n'est sans doute pas par simple rejet du corps virtuose, mais plutôt le signe d'une prise de conscience de ses impératifs esthétiques et de ses limites et, particulièrement, des exclusions qu'il entraîne.

« Un corps parfaitement entraîné, capable d'exécuter n'importe quel mouvement, est-il une condition indispensable pour pouvoir parler de danse [...]?¹⁶ » ¶

Michèle Febvre est professeure associée au Département de danse de l'UQAM. Elle est l'auteur de *Danse contemporaine et théâtralité* (Paris, Chiron, 1993), coauteure et responsable des publications de *la Danse au défi* (Montréal, Parachute, 1987), de *Jean-Pierre Perreault. Regard pluriel* (Montréal, Les Heures bleues, 2001) et d'*Anatomie du vertige. Ginette Laurin: vingt ans de création* (Montréal, Les Heures bleues, 2005).

15. Isabelle Ginot et Marcelle Michel, « Vers le XXI^e siècle: le retour du politique? », dans *la Danse au XX^e siècle, op. cit.*, p. 231.

16. « "La danse inclusive", un genre méconnu », d'après un entretien avec Goele Van Dijk et Iris Bouche, <www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd32/danseinclusive.htm>.