

Observations ethnographiques de terrain sur la danse contemporaine de Montréal

Dena Davida

Volume 43, Number 4 (254), November 2001

Danses

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32934ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Davida, D. (2001). Observations ethnographiques de terrain sur la danse contemporaine de Montréal. *Liberté*, 43(4), 143–151.

Observations ethnographiques de terrain sur la danse contemporaine de Montréal

Dena Davida

Traduit par Jean-Marie Jot

[...] challenges to boundaries between high and low, high art and mass culture, have circulated as a major challenge to art theory [...]. The underlying tension in the debates that participants find difficult to acknowledge is the necessary survival of the category and institution of "art" for its own critiques. Why, after all, be "an artist"? Why not just be done with the whole business? This is a question of genuine anthropological interest.

Marcus and Meyers

Dans un environnement urbain cosmopolite comme celui de Montréal, tout le monde, à un moment donné ou à un autre, dans un lieu ou dans un autre, danse. Les occasions pour le faire et les spectacles de danse se comptent par centaines, chaque situation faisant appel à un type particulier

de danse et de public. Parmi les différents types de danse, qu'elle soit sportive, folklorique ou sociale, les amateurs ont découvert un groupe (bien plus) restreint de danseurs *artistiques*, pour qui danser constitue une vocation définitive. À l'inverse des cohortes de danseurs à temps partiel, la pratique de ces esthètes n'est pas (avant tout) une question de santé, une activité sportive ou récréative, ni l'affirmation d'une quelconque identité culturelle ou un désir de socialisation. Ce type de danse artistique semble avoir un objectif moins tangible, moins pratique : il produit, pour un public, des *expériences esthétiques*. Parmi ces danseurs, une certaine catégorie d'individus novateurs se réclame d'un genre appelé *danse contemporaine*, dans lequel le mouvement, la forme et le propos sont littéralement réinventés à chaque projet chorégraphique.

Description ethnographique d'un spectacle de danse contemporaine

En essayant de saisir les significations de la danse artistique contemporaine du point de vue de l'anthropologue, j'aime à m'imaginer comme une étrangère qui, pour la première fois, assisterait à ce type de représentation. Les anthropologues désignent par l'expression *rendre le familier étranger*, cette stratégie qui consiste à examiner des phénomènes ordinaires de leur propre culture au microscope socioculturel. Dans cette optique, ce qui se déroule lors d'une représentation typique de danse contemporaine peut sembler être une sorte de rassemblement social énigmatique, au cours duquel les participants partagent physiquement le temps et l'espace ; une manière de danser régie

par un code implicite et des attitudes semblables quant à la valeur de la danse artistique. Mais les participants, tant danseurs que non-danseurs, sont impliqués de façons différentes, et peu ont la même perception de la manière d'interpréter les chorégraphies et de leurs significations. Il s'avère en effet que cette ambiguïté est une caractéristique distinctive du génie et des pratiques des arts dits contemporains.

Les spectacles de danse contemporaine ont généralement lieu le soir ou les fins de semaine ; il s'agit de l'une des nombreuses *activités de loisirs* offertes à l'appétit du quidam harassé. Les spectateurs se rassemblent à un moment défini en un endroit réservé à ce type d'arts de la scène. À l'intérieur, ils franchissent un hall d'entrée où ils monnayent le privilège de pénétrer dans une salle d'attente bien particulière, entourés (si possible de quelques connaissances, mais) principalement d'inconnus. L'heure de la représentation approchant, chacun se place en ligne à l'entrée de la salle de spectacle où on lui remet un programme nommant la danse dont il s'agit ainsi que les individus impliqués dans sa création et son exécution, mentionnant les commanditaires et offrant parfois de plus amples informations relatives à la danse et aux danseurs eux-mêmes. Les spectateurs se frayent un chemin vers les rangées de sièges faiblement éclairées qui font face à une scène plongée dans la pénombre et à ce moment encore invisible, derrière laquelle se préparent les interprètes. Ils ouvrent leurs sièges et s'y assoient, consultent les programmes et devisent à voix basse. Quand l'obscurité engouffre ces spectateurs immobiles, ils adoptent un

silence et une fixité quasi absolus pendant toute la durée de la représentation.

La scène est éclairée et les danseurs entreprennent les développements de leurs mouvements *extraordinaires*, qui n'ont que peu de ressemblance avec ceux que l'on observe au quotidien. Même pour l'œil peu aguerri, ce type de danse requiert de toute évidence un entraînement particulier et des habiletés physiques ; il exige un effort et une coordination musculaire comparables à ceux d'un athlète de haut niveau. Mais que peut signifier cette gesticulation singulière, énergique et apparemment erratique dirigée vers les spectateurs ? Ces mouvements sont-ils représentations symboliques, épanchements narratifs, concrétisation d'un concept, simple étalage de prouesses physiques ou autre chose encore ? La lecture du programme n'offrira que peu de réponses, pas plus que n'en fournira l'examen des articles ou des textes placardés à l'entrée de la salle.

Chaque spectateur, livré à lui-même dans la pénombre, apportera sa propre réponse, modulée par sa connaissance de l'histoire de l'art et son rapport au monde. Il est possible qu'il tente de prendre connaissance de toutes les informations disponibles avant le spectacle ou encore qu'il refuse toute médiation entre lui et les danseurs. Les voies d'accès permettant d'entreprendre un cheminement esthétique à travers les strates du spectacle de danse sont multiples. En fonction des sensibilités de chacun, le corps des danseurs peut *parler* directement au cœur ou à l'esprit. Ou encore le lien peut prendre la forme d'une conversation profondément sensuelle, sorte d'empathie kinesthésique entre danseur et spectateur. On a même prétendu que

l'inconscient – collectif ou individuel – pouvait entrer en jeu. Le spectateur peut plonger dans le destin du personnage incarné par le danseur, être chaviré par ses prouesses athlétiques ou encore tenté de déchiffrer la substance même de la composition chorégraphique. Il y a aussi des spectateurs dont les attentes et les préférences artistiques ne sont pas comblées par tel type de représentation, et qui ainsi ne parviennent jamais à *s'immerger* dans l'œuvre.

Alors que le spectacle progresse, les participants – membres du public et interprètes – deviennent de plus en plus absorbés par ce qui est certainement une sorte de rituel de communication cathartique. Que se passe-t-il ? Chacun semble souscrire à un système de croyances communes selon lequel le chorégraphe possède une *vision* directrice concrétisée et projetée par l'interprétation expressive du danseur avant d'être finalement captée par l'imaginaire de chaque spectateur. C'est lors de ces représentations publiques que des mois de travail chorégraphique portent leurs fruits et que la danse est littéralement offerte à la société dans son ensemble. Après une heure ou deux de danse sans relâche et de présence silencieuse de la part des spectateurs, l'éclairage scénique est fondu au noir, signifiant la fin du spectacle. L'attention du public est ravivée, on applaudit à tout rompre en signe d'appréciation de la qualité du spectacle et/ou des efforts des interprètes. Puis les danseurs saluent avec une humilité et un plaisir appa-
rents, reconnaissant directement pour la première fois la présence du public. Les lumières se rallument dans la salle et tous sortent en rang, impatients de comparer avec d'autres les impressions laissées par cette expérience esthétique.

Une enquête de terrain :
dans les coulisses avec O Vertigo

Dans mon rôle d'ethnographe novice de la danse en recherche sur le terrain, je me suis faufilée discrètement dans les coulisses du Jacob's Pillow Dance Festival, au Massachusetts. Le rideau allait se lever sur une représentation du spectacle *En dedans* de Ginette Laurin, une étude chorégraphique méditative sur la vie intérieure du corps. Les danseurs montréalais étaient répartis sur la scène derrière le rideau, absorbés en silence par des rituels de préparation, les étirements et la répétition des mouvements les plus difficiles. Cette position avantageuse allait me permettre de voir tout ce qui allait se passer dans la partie droite des coulisses (le point central de cette séance) ainsi que sur une partie de la scène et du public.

Mon rythme cardiaque s'accéléra à l'unisson de celui des danseurs au signal du régisseur, tandis que les interprètes se répartissaient pour prendre leur position de départ. En l'espace d'un instant, l'éclairage embrasa la scène pendant que les lumières de la salle, au-dessus du public, se fondaient au noir. Au moment précis où le murmure d'avant-spectacle s'éteignit, je crus entendre le son d'une inspiration collective (l'anticipation du plaisir ?) du côté des spectateurs. Puis, un mécanisme invisible releva le lourd rideau séparant la lumière de l'obscurité, en un mouvement complexe de plis et de remplis. Mon corps de danseuse se souvint de ce moment qui précède la représentation, quand l'adrénaline sature les cellules et porte à son comble l'acuité sensorielle. Mais jamais auparavant il ne m'avait été donné d'en être le témoin distant, alors que

d'autres en faisaient l'expérience ! Cet instant de métamorphose durant lequel les artistes et le public oscillent ensemble entre deux univers ; le quotidien et le théâtral, reste un souvenir marquant. Extrait de mes notes prises ce soir-là :

Mélanie s'avance lentement des coulisses vers la scène, faisant passer son énergie latente en énergie active. Il y a intensification, vivification de l'énergie physique et psychique. Je jette un regard vers la scène, à présent puissamment éclairée dans sa totalité (je commence déjà à ressentir la chaleur des projecteurs). L'espace est lumineux, tendu, distinct bien que scruté par quelque six cents paires d'yeux.

Les danseurs déjà sur scène sont suspendus dans un calme intense durant plusieurs secondes, puis se mettent soudain en mouvement à la levée du rideau, déployant les séquences préétablies par la chorégraphe. Devenus le centre d'attention de chacun, ils semblent plus grands que nature. Les entrevues que j'avais jusque-là complétées m'avaient appris que dans l'esprit de chaque danseur se trouve une histoire faite d'images, de motivations, de significations et de points essentiels ; histoire qui lui est nécessaire pour soutenir son engagement et sa mémoire lorsqu'il danse.

Je dirigeai mon attention vers l'aile gauche de la scène invisible depuis la salle. J'y surpris une activité besogneuse, dissimulée au regard du public : des techniciens accomplissant les tâches auxquelles ils sont voués, et les danseurs se préparant à l'intense effort requis pour une représentation imminente. Tous ensemble, danseurs, techniciens et ethnographe, faisons vibrer ce sanctuaire de la

danse contemporaine. À ce moment, un processus de métamorphose théâtrale banal et cependant extraordinaire s'enclencha. Les danseurs, toujours en attente dans les coulisses se déplacèrent jusqu'au bord de l'espace scénique, *prêts à faire leur entrée, mais encore dissimulés au regard du public*. Une partie de leur attention se trouvait subtilement en harmonie avec le rythme et la structure de ce qui se déroulait sur scène. Ils semblaient à la fois frêles et vulnérables tandis qu'ils poursuivaient leurs rituels de préparation. Quelques secondes seulement avant de traverser la barrière invisible entre hors et dans la scène, la métamorphose physico-psychique commença ; le temps d'une simple inspiration fut suffisant ! Le flux d'adrénaline et le rythme cardiaque augmentèrent, les mécanismes sensoriels kinesthésiques (le sixième sens) aiguisèrent les perceptions permettant au corps d'adopter sa forme et sa position. Leurs corps se firent plus denses et plus grands, comme enflés par l'intensité nerveuse et l'activité musculaire et glandulaire qui explosait sous leur peau. Cette énergie exacerbée irradiait ; elle les transportait vers la chaleur et la clarté de la scène pour se joindre aux évolutions chorégraphiques qui s'y déroulaient. À leur sortie, dans les secondes ou les minutes précédant leur retour sur scène, ils évacuaient le poids de cette puissance extraordinaire dans le sol en un unique halètement. La récupération de l'effort fourni était soudaine et impérative. Cette rétention d'énergie était sans cesse suivie de son évacuation. Le corps, *chargé jusqu'à irradier autour de lui, libérait dans l'urgence cette énergie*. Une fois la chorégraphie terminée, je réalisai que ce processus généralement insoupçonné, dissimulé au regard du public, était la clef du singulier

pouvoir et de l'attrait qu'exercent les représentation théâtrales.

Références bibliographiques

Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles / London, University of California Press, 1982.

Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed., Randal Johnson. New York, Columbia University Press, 1993.

Joann Wheeler Kealiinohomoku, "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance": *Impulse* 20: 24-33; and Roger Copeland and Marshall Cohen. (1983). *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, New York / Toronto / Melbourne, Oxford University Press, 1969/1970 .

George E Marcus, and Fred R. Myers, "The Traffic in Art and Culture, An Introduction": *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Ed. George E. Marcus and Fred R. Myers, p. 1- 51. Berkeley /Los Angeles / London, University of California Press, 1995.

Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover (Connecticut) / London, Wesleyan University Press, 1998.