

Une conscience de l'érotisme

Isabelle Choinière

Numéro 59, printemps 1994

...ions — énumérations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46677ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Choinière, I. (1994). Une conscience de l'érotisme. *Inter*, (59), 73–73.

UNE CONSCIENCE DE L'ÉROTISME

Isabelle CHOINIÈRE

Trois chorégraphies sur la scène de la danse montréalaise à l'automne dernier se posaient comme une conscience de l'érotisme : *Invisiblement* de Guy DÉOM présenté lors du *off off Festival au Studio C*, la première partie du *Sacre du Printemps* de Marie CHOUINARD et *Very* de Jonathan BORROWS, toutes deux présentées à la 10^e édition du *Festival international de nouvelle danse* (FIND) tenue à Montréal l'automne dernier.

Invisiblement de Guy DÉOM est une exploration formelle où le travail des bras, inspiré des formes antiques, semble être un des moteurs du mouvement. Œuvre symbolique, où le rouge est très présent sous forme de languettes et de tissus qui couvrent partiellement le corps du danseur.

Le *Sacre du Printemps* de Marie CHOUINARD est une chorégraphie pour sept danseurs. Les sons accompagnant la première partie de la chorégraphie sont une création de Rober RACINE. Il s'agit de sons amplifiés des tracés d'un crayon sur du papier. La danse explore des poses animalières — mouvements du buste et du menton — dans un rapport à l'espace qui s'apparente à celui du couloir.

Very de Jonathan BORROWS est une chorégraphie pour deux danseuses, un danseur (BORROWS lui-même) et un pianiste/chanteur, Matteo FARGION, tous présents sur scène. Cette création montre la danse comme un drame. Les trois danseurs rendent une série d'épisodes fondés sur la formalité, l'intimité et l'inquiétude. L'essentiel dans cette chorégraphie c'est la structure, entrelacée d'une observation sèche et d'assauts physiques.

DÉOM et CHOUINARD jouent du même principe, celui que notre animalité nous survit et qu'elle nous déborde souvent. Le corps en cette animalité est poétique et même divin. C'est que « l'humanité dans le temps humain, anti-animal du travail est en nous ce qui nous réduit à des choses et l'animalité est alors ce qui nous garde en nous la valeur d'une existence du sujet pour lui-même. » Or, ce caractère animal, via le déploiement sexuel, a un caractère contagieux et ce qui l'annonce ici — l'état du danseur — se traduit par un trouble invisible, ce qui a pour conséquence de mettre le spectateur dans un état de participation trouble. En voyant, en entendant les sons corporels du performeur (amplifiés ou non) le spectateur participe en quelque sorte du dedans.

Cette vie du dedans, ou cet état de performance chez le danseur, exige que « meure » celui qui la cherche et par là elle se rapproche de l'état mystique. Par mort, j'entends le fait de mourir à soi-même, de se dégager de son histoire ou de l'histoire et de vivre dans cet instant unique. L'orgasme, ou plus communément « la petite mort », nous mène à un autre état de conscience, donne l'impression de chavirer, de perdre pied ; cet instant nous amène à vivre plus violemment. Cette immensité dans laquelle on est immergé est inintelligible, elle « terrifie dans la mesure où aucune place n'est laissée à l'être limité, qui juge le monde dans des calculs où il rapporte à lui-même des parties détachées de cette totalité où elles se perdent. L'immensité signifie la mort à celui qu'elle attire cependant : une sorte de vertige ou d'horreur saisit celui qui oppose à lui-même la profondeur infiniment présente, qui est en même temps

absence infinie. » Cette immensité, cette profondeur, est une des sources du processus chorégraphique de DÉOM et CHOUINARD.

La performance scénique, comme la vivent DÉOM et CHOUINARD, apparaît telle la réappropriation du corps. Ici je ferais un parallèle avec le concept du mariage comme le décrit Georges BATAILLE. Le mariage, selon lui, est une des premières formes que prend le don. Il serait une forme de contrôle qu'un donneur s'impose à lui-même, délaissant le rapport de possession projeté sur un corps autre, qui s'offre en union à une tierce personne. Il aurait un caractère de renonciation, renonciation à la jouissance animale, immédiate et sans réserve. Cette forme du don dans le mariage est un substitut à l'acte sexuel. Mais le performeur, en se réappropriant son corps, en reprenant ce pouvoir du don, donne libre cours sur scène à une effervescence sexuelle. L'érotisme redevient libre. Cet érotisme que le performeur partage avec son public n'est possible que si l'on respecte les valeurs interdites. Le respect, ici, n'est sans doute que le détour d'une forme de violence. « L'interdit ne change pas la violence de l'activité sexuelle, mais il ouvre à l'homme discipliné une porte à laquelle l'animalité ne saurait accéder, celle de la transgression de la règle. » Et c'est ici que CHOUINARD et DÉOM dérangent car la transgression n'est admise qu'à la condition de n'être ni connue ni vue. En mettant sur scène un corps profane et en en faisant un propos, on vient à parler de l'interdit religieux. Or, dans le paganisme, l'interdit religieux est sacré. Pour le chrétien ce qui est sacré est pur tandis que l'impur (Marie CHOUINARD utilise cette notion d'impureté lorsqu'elle urine dans un seau et lorsqu'elle se masturbe publiquement en performance) est du côté du profane.

C'est un sentiment ambigu, mêlé de crainte et d'horreur, inspiré par la chose interdite dont le sujet moderne ne peut se défaire devant ce qui est sacré, qui rend cette transgression sur scène d'autant plus séduisante. Si DÉOM et CHOUINARD adhèrent à un érotisme qui tient ses principes du paganisme en ce qu'ils provoquent une crise mystique à l'aide d'une excitation sexuelle, c'est qu'ils utilisent ce passage pour nourrir

Jonathan Borrows Group, Grande-Bretagne



leurs états de performance. « Nous ne devons jamais oublier qu'en dehors des limites du christianisme, le caractère religieux, le caractère sacré de l'érotisme a pu apparaître au grand jour, le sentiment sacré dominant la honte. Les temples de l'Inde abondent en figurations érotiques taillées dans la pierre, où l'érotisme se donne pour ce qu'il est d'une manière fondamentale, pour divin. » Quoi d'étonnant alors à voir DÉOM et CHOUINARD emprunter la forme et la structure spatiale — le couloir, le corps en aplat, le caractère anguleux des membres — à ces maîtres du corps fossilisé ? Ce qui distingue ici DÉOM de CHOUINARD c'est celui-là, plutôt que de se contraindre à présenter ce « couloir » d'une manière frontale, le déplace dans tout l'espace, en arrière-scène, en oblique ou en perpendiculaire.

Chez eux, jamais l'érotisme ne renonce à sa valeur souveraine. Il joue avec cette réalité ambiguë qu'est le monde sacré et entraîne le spectateur dans un état de crise.

Leurs écritures chorégraphiques sont comme ces organes qui se gorgent de sang. Chez CHOUINARD, elle se présente sous la forme d'un symbolisme direct, dans le *Sacre*, comme une danse animalière, alors que chez DÉOM, elle s'abîme dans un formalisme inspiré plus particulièrement de l'antiquité.

Jonathan BORROWS quant à lui épouse la morale de SADE à travers les poses érotiques qu'il impose à ses danseuses. Cette morale se base sur le concept de la solitude absolue. « La nature nous fait naître seuls, il n'y a aucune sorte de rapports d'un homme à un autre. La seule règle de conduite, c'est donc que je préfère tout ce qui m'affecte heureusement et que je tiens pour rien tout ce qui de ma préférence peut résulter de mauvais pour autrui. La plus grande douleur des autres compte toujours moins que mon plaisir. Qu'importe si je dois acheter la plus faible jouissance par un assemblage inouï de forfaits, car la jouissance me flatte, elle est en moi, mais l'effet de crime ne me touche pas, il est hors de moi. » BORROWS force sa partenaire à s'accroupir et à prendre des postures dont il termine le modelage par une poussée du bassin qui simule la pénétration anale. La partenaire est immobilisée en plusieurs points. BORROWS la neutralise et la contrôle, la réduisant à une chose, la ramenant à la bête ; le rapport à l'esclavagiste est ranimé ; par cet abus, l'usage servile est pratiqué. BORROWS affiche cette figure impassible devant la violence qui me renvoie à *L'Étranger* de CAMUS. Son principe repose sur l'apathie. L'esprit de négation et d'insensibilité qui se dégage de cette scène répétée s'applique à l'homme qui a choisi d'être souverain à n'importe quel prix. « L'excès voluptueux conduit à cette négation d'autrui qui, de la part d'un homme, est

la négation excessive du principe sur lequel sa vie repose. » D'où l'ambiguïté, le danger et la violence muette qui se dégagent de ces séquences autant à l'endroit de la partenaire que de BORROWS lui-même.

Mais jamais un être humain ne doit être tenu pour objet, même pour un instant, l'instant de ce flash chorégraphique. BORROWS viole un principe de base en nous proposant cette image d'un être réduit à l'état animal. L'ambiguïté vient de la superposition de cette image avec celle d'un être qui garde fondamentalement à quelque degré l'importance d'une finalité et reste en lui-même inaliénable. Ce qui veut dire qu'on ne peut le faire disparaître par perte de sens.

Les citations dans ce texte sont tirées de Georges BATAILLE, *L'Érotisme*. Les éditions de minuit, Paris, 1985.