

Des corps dansants plus « humains » ?

Katya Montaignac

Numéro 151 (2), 2014

Corps atypiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71829ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montaignac, K. (2014). Des corps dansants plus « humains » ? *Jeu*, (151), 20–25.

DES CORPS DANSANTS PLUS “HUMAINS” ?

Certains chorégraphes détournent les standards dominants du corps – en vigueur en danse comme dans notre société contemporaine – pour mettre en scène des corps de non-danseurs. Qu’advient-il du regard sur la danse quand celle-ci s’incarne dans un corps amateur, âgé, enfant, aveugle ou animal ?

Katya Montaignac



Boléro Variations de Raimund Hoghe (2007). Sur la photo : Emmanuel Eggermont et Raimund Hoghe.
© Rosa-Frank.com

En quoi les corps atypiques transforment-ils notre réception (et nos attentes) vis-à-vis du chorégraphique ? Par où passe la danse à travers un corps « profane » et non entraîné ? Quelles nouvelles formes de virtuosité s'engagent dans ces corps pluriels et souvent dé-spectacularisés¹ ?

1. Ce texte poursuit les réflexions exposées lors de la Tribune 840 organisée par le Département de danse de l'UQAM en novembre 2013 autour de la question « Quel(s) corps pour la création en danse ? », à laquelle ont été invitées à répondre la danseuse et chorégraphe Aurélie Juteau, la comédienne et metteuse en scène Ève-Chems de Brouwer et la chercheuse en danse Noémie Solomon.

EN A-T-ON VRAIMENT FINI AVEC LE MODÈLE DU CORPS GLORIEUX ?

Dans le dossier de *Jeu* 119 consacré à la danse, Andrée Martin avançait : « Qu'on le veuille ou non, la danse, notre danse contemporaine, se construit encore aujourd'hui à partir d'un même modèle de corps et d'organisation du mouvement » (p. 74), dont l'axe vertical, la figure de l'étirement, le mouvement organisé, la virtuosité technique et la jeunesse des corps ne sont que des exemples prédominants. Notre société contemporaine instrumentalise le corps à travers son obsession de la jeunesse, à laquelle la danse n'échappe pas : « Le corps de la danse, y compris contemporaine, est encore assujéti à des critères sociaux et culturels dont les chorégraphes ne se défont guère. » (Fontaine, 2004, p. 42) Le corps du danseur est-il réduit à un corps-objet soumis à des facteurs érotiques, et donc à un jeu de séduction vis-à-vis du chorégraphe comme du public ? Héritée de la « belle danse », cette conception privilégie un idéal de corps magnifié.

Pour Noémie Solomon, invitée à la Tribune 840 s'intéressant à la question « Quel(s) corps pour la création en danse ? », le corps dansant est ainsi souvent associé au corps virtuose et entraîné. Le repenser permet une libération politique. En 1965, Yvonne Rainer, avec son *No Manifesto*, refuse la représentation et la virtuosité en introduisant le *pedestrian body*, c'est-à-dire un « corps ordinaire », qui effectue des gestes quotidiens en tant qu'acte dansé : « C'est une stratégie pour elle, explique Noémie Solomon, pour les gens du Judson Dance Theater, d'ouvrir la danse qu'ils considèrent comme une espèce de vase clos, une discipline un peu fermée sur elle-même. » En effet, le corps du danseur, depuis les premiers traités chorégraphiques et l'avènement de la discipline de la chorégraphie sous le règne de Louis XIV, correspond à un corps contrôlé et investi par la technique. Le politique s'imisce ainsi dans la discipline de l'entraînement.

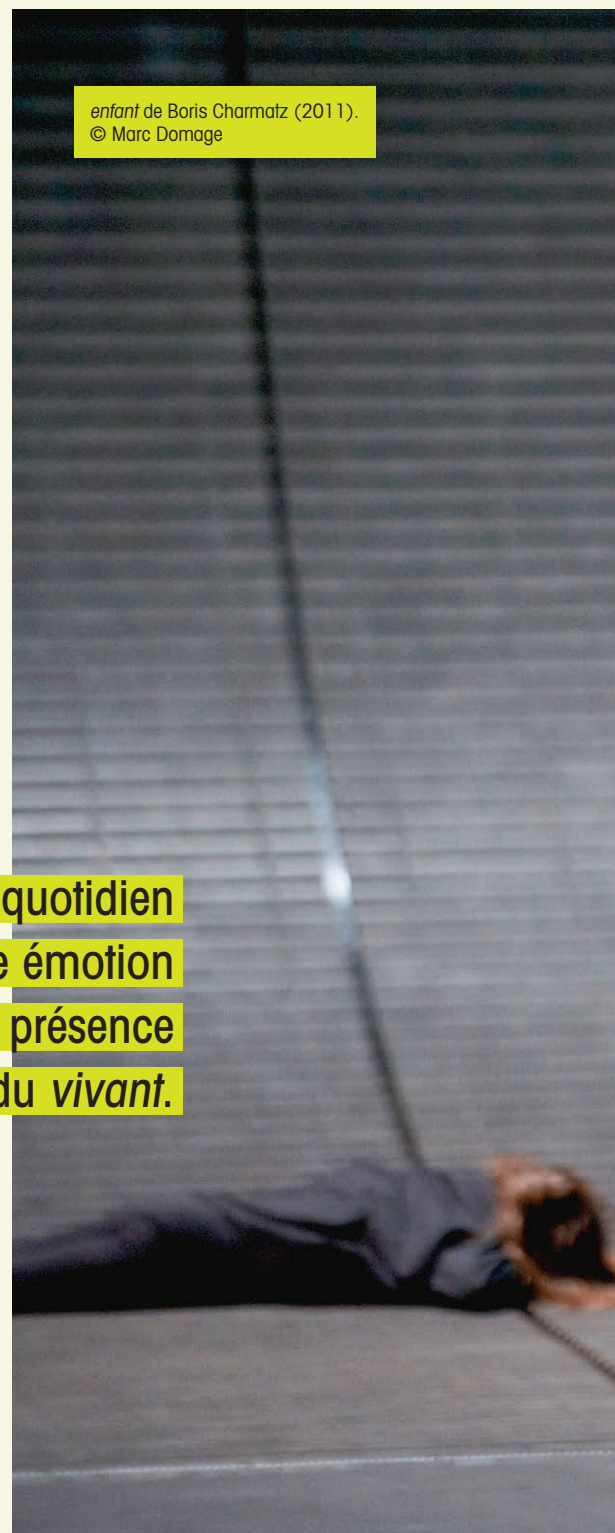
VERS DE NOUVELLES VIRTUOSITÉS...

À l'opposé de ce modèle de corps encore prédominant en danse, les corps atypiques dégagent une modalité de présence particulière qui passe à travers d'autres voies que celle de la perfection des formes, notamment la figure de la faille, vecteur d'émotion et de poésie. La mise en scène de corps « non formatés » induit à ce titre de nouvelles formes de virtuosité au sein de la pratique du mouvement et de la présence scénique. Certains chorégraphes prennent ainsi le parti de présenter les corps dans leur simplicité, sans artifices, de manière « naturelle », pour faire plus « humain ». Le banal et le quotidien participent à produire une émotion déclenchée par cette présence troublante du *vivant*. D'autres choisissent de mettre en scène des non-danseurs, des personnes âgées (Jiri Kylian, Jean-Claude Gallotta, Pina Bausch, Thierry Thieû Niang...), des enfants ou des adolescents (Josette Baïz, Jane Mappin, Pina Bausch, Boris Charmatz...), des trisomiques ou des autistes (Mathilde Monnier, Jérôme Bel, Anatoli Vlassov).

Pour boucler sa trilogie entamée en 2002 avec *99 duos* et poursuivie en 2004 par *Trois générations*, Jean-Claude Gallotta a mis en scène une pluralité de corps avec l'idée de transposer la vie à la scène dans *Des gens qui dansent* (2006). Malgré le fantasme du chorégraphe de « se délivrer du masque du spectaculaire », ces « gens » se déplacent non pas « naturellement », mais avec des trajets spécifiques et des gestes abstraits dessinés dans l'espace, à travers lesquels on reconnaît la signature esthétique du chorégraphe. Ce n'est pas parce que la danse est investie par des gens ordinaires qu'elle est moins « chorégraphique »...

Jérôme Bel, quant à lui, a mis en scène des handicapés mentaux dans sa pièce *Disabled Theater* (2012). Le spectateur s'interroge alors sur ce qu'il est venu voir. Est-il délicat d'assister à un spectacle offert par des personnes handicapées ? Celles-ci sont-elles instrumentalisées par l'artiste qui les livre en pâture au regard curieux du public ? Sont-elles conscientes de leur image ? Les interprètes semblent nous démontrer le contraire, entre leur plaisir évident d'être en représentation et leurs témoignages d'une troublante lucidité. Le public s'interroge alors sur son propre regard et sur son malaise. Selon quels critères (moraux ?) l'espace scénique serait-il réservé à des corps décrétés « normaux » ? Chez Anatoli Vlassov, dans *Tous* (2012), les mouvements des danseurs autistes deviennent des propositions chorégraphiques à part entière. Ces spectacles soulèvent à ce titre des questions d'ordre éthique, mais offrent une prise d'espace et de parole radicale à des personnes trop souvent exclues de « notre » monde.

**Le banal et le quotidien
participent à produire une émotion
déclenchée par cette présence
troublante du vivant.**



enfant de Boris Charmatz (2011).
© Marc Damage



[...] ces corps
« profanes »
imposent à la
danse (et à la
représentation)
un lâcher-prise
qui ouvre sur
des sensations
plus intimes et
sans doute
plus troubles [...]

MUTATION DU REGARD

Historiquement, la danse contemporaine tente de se rapprocher toujours davantage du spectateur, depuis la danse libre des pionnières de la danse moderne, qui se présentaient dans la nature débarrassées des carcans du ballet (chaussons, collants, corset, codes...), jusqu'aux propositions chorégraphiques influencées par le champ de la performance, qui s'ancrent radicalement dans la sphère de la vie (abandon du quatrième mur, art *in situ*, esthétique relationnelle...).

Assister à des spectacles mettant en scène des personnes âgées, tels que la reprise de *Kontakthof* de Pina Bausch en 2000 ou encore *...du printemps !*, créé en 2011 par Thierry Thieû Niang², nous invite dès lors à ajuster notre regard sur la danse. Même si le public s'identifie plus facilement aux corps « ordinaires », la présence de corps non standards (enfants, vieux, gros, non-danseurs...) « capte [néanmoins] toute l'attention comme un animal mis sur scène ». (Febvre, 1995, p. 69). Le corps du danseur paraît ainsi plus « humain » et, paradoxalement, plus spectaculaire lorsqu'il incarne et dégage une certaine fragilité. Leur spontanéité, voire leurs maladresses, et l'« authenticité » de leur présence scénique touchent directement l'empathie du public. Pour Ève-Chems de Brouwer, qui a mis en scène des interprètes aveugles dans sa création *J'entends les murs*, présentée en 2013 au Théâtre la Chapelle³, travailler avec des corps non standards lui permet de s'ancrent davantage dans la réalité. Son intérêt de créatrice est intimement lié à l'effet d'identification du spectateur, mais également à une forme de curiosité qui lui permet d'explorer autrement le corps en s'interrogeant sur ce qu'il peut accomplir.

Ainsi, lorsque Raimund Hoghe se met en scène, il ne cherche pas à susciter une forme de pitié à travers l'exhibition de son corps ; il l'expose plutôt comme un paysage, avec ses reliefs et ses creux, pour la richesse visuelle et formelle que la diversité des corps permet d'engendrer. Même chose dans *enfant* (2011), créé par Boris Charmatz au Festival d'Avignon, où 26 enfants s'abandonnent, les yeux clos, à la manipulation de neuf danseurs adultes, provoquant un rapport kinesthésique extrêmement déstabilisant à cause du tabou du toucher du corps de l'enfant par l'adulte. Toutefois, ce rapport au toucher souligne des symboliques d'autant plus fortes face à l'instrumentalisation du corps. Au-delà de la notion d'humanité, ces corps « profanes » imposent à la danse (et à la représentation) un lâcher-prise qui ouvre sur des sensations plus intimes et sans doute plus troubles, notamment par rapport à la mort, à l'enfance ou encore au handicap.

2. Voir « Le centenaire du *Sacre du printemps* », *Jeu* 149, 2013.4, p. 44.

3. Voir « J'entends les murs : Journal de répétition », *Jeu* 148, 2013.3, p. 144-149.

CRÉER AUTREMENT...

Audrée Juteau, interprète et chorégraphe du collectif The Choreographers, présentait *Poisson* au Studio 303 en mai 2013, une œuvre issue d'une expérience de collaboration avec un chien. Pour cette artiste qui a entamé une maîtrise en danse à l'UQAM autour des notions de contrôle et d'abandon dans l'acte créateur, la présence de l'animal constitue un point de départ afin de jouer avec l'imprévu. Accompagnée de son chien, elle s'ancre ainsi résolument dans la spontanéité et dans l'instant présent. Cela consiste à s'immerger dans une expérience que l'on ne peut pas contrôler. Cette « disposition » permet, selon elle, de mettre de l'avant « un corps réceptif » chez l'interprète, « un corps ouvert à l'affect », qui peut en retour affecter. En ce sens, le chien empêche la danseuse d'être dans l'anticipation et dans l'analyse. Il l'invite à vivre l'imprévisible dans un état de réceptivité aiguisé. Cet état de disponibilité propre à l'animal correspond à ce qu'Andrieu nomme « le corps vivant », c'est-à-dire « un corps qui agit avant notre conscience » (2013), avant toute émotion et tout sentiment, comme dans les situations d'urgence.

Cependant, le comportement du chien varie énormément des explorations en studio aux représentations en présence de public. En spectacle, le chien quitte en effet sa relation avec sa maîtresse, car il devient réceptif au public, attentif aux mouvements anodins et aux odeurs. L'animal se dirige notamment vers le public pour sentir des sacs à main et pour se faire flatter. « Le chien, par sa présence sensible, semble rendre perceptible cette boucle d'interférence entre public et performeur, rendre aussi perceptible comment le public affecte la performance », souligne Juteau. C'est ainsi que la danseuse se retrouve plongée « dans un état de non-contrôle » qu'elle vit « comme si la pièce lui glissait des mains ».



Poisson d'Audrée Juteau (en duo avec la chienne Same), présenté au Studio 303 en mai 2013. © Sonya Stefan

La présence de l'animal sur scène captive autant qu'un corps de non-danseur, probablement à cause de la mise en danger du spectacle par l'imprévisibilité de son comportement⁴. Le chien nous rappelle au monde réel, tandis que la danseuse crée un espace fictif et imaginaire. Sa partition est ainsi constamment perturbée et interrompue par la présence et les actions intempestives de l'animal. Ce déséquilibre permanent entre réel et imaginaire attise la mise en jeu du spectacle.

Au-delà d'une redéfinition du corps dansant, la présence de corps atypiques permet de repenser le rôle du chorégraphe, d'amener ce dernier à un certain lâcher-prise sur ce qu'il a l'habitude de contrôler – notamment à travers un corps « entraîné » – afin d'exalter le spectaculaire autrement. La représentation ouvre alors une zone d'indétermination où l'irruption du vivant sur scène agit comme vecteur d'émotion. ●

RÉFÉRENCES

ANDRIEU, Bernard, communication présentée dans le cadre du séminaire « Le corps en arts : entre présence et absence » du Doctorat en études et pratique des arts au Département de danse de l'UQAM, Montréal, mars 2013.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

FONTAINE, Geisha, *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

FORTIN, Josiane, *Quel(s) corps pour la création en danse ?* Synthèse de la Tribune 840 #23 présentée au Département de danse de l'UQAM, Montréal, 7 novembre 2013.

En ligne sur <www.danse.uqam.ca>.

4. Sur ces questions, voir le dossier « Animaux en scène » dans *Jeu* 130, 2009.1. NDLR.