

## Jeter son corps dans la bataille Ceci est mon corps

Michèle Febvre

---

Number 228, September–October 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1941ac>

[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. (2009). Jeter son corps dans la bataille : ceci est mon corps. *Spirale*, (228), 56–57.

# Jeter son corps dans la bataille

## Ceci est mon corps

par MICHÈLE FEBVRE

**D**anseuse tardive, toujours un peu mal à l'aise de m'affirmer danseuse dans un contexte valorisant ce que je croyais être la seule façon d'en être une « vraie », le tournant des années 1980 me fut un baume. Par la suite, ma condition d'observatrice, participante à ma façon, compensera le retrait.

C'est ainsi : la presque totalité de ma vie est tissée à la danse, par les collaborations passées et actuelles,

le regard et la pensée maintes fois posés sur elle, les amitiés développées. Le « milieu de la danse », je m'y sens « au milieu », en effet. Je ne sais quel sera son avenir, je ne sais trop ce qui restera du passé : histoire officielle, histoire des corps, ou histoire des traces secrètes dans la mémoire et dans les muscles à l'écart des généalogies figées. Tout cela à la fois. La danse est fondée sur une présence destinée à disparaître, et cette fugacité même est décisive, tant pour le danseur que

pour le spectateur. S'engager à déjouer ce « *deuil éclatant* » dont parle l'historienne Laurence Louppe<sup>1</sup>, se fait donc avec la conscience de tous les jeux (et enjeux) inconscients — plus ou moins — qui infléchissent mémoire et imagination vers une fiction toute personnelle infiltrée des récits historiques, une infidélité inévitable, un parti pris clanique, peut-être. Toute ressemblance avec des faits ou des personnes connus serait pure coïncidence ! « *Se souvenir de quelque chose*, écrivait Paul Ricœur, *c'est immédiatement se souvenir de soi* ». Cependant, en employant parfois le « nous », je ne veux pas parler « à la place de », mais marquer ce que je crois avoir été un élan commun. Au risque de me tromper.

également rappeler le territoire chorégraphique québécois de ladite danse contemporaine marqué, d'un côté, par le Groupe Nouvelle Aire, fidèle à des formes éprouvées de « modernité » et des thématiques mytho-poétiques, et, de l'autre, par les explorations multidisciplinaires du Groupe de la Place Royale, tous deux servis par un « corps d'école » discipliné dont l'évidence était bien peu remise en question.

### 1979-1985. Les années crues

À la fin des années 1970 et au sortir des compagnies ou mentors qui nous avaient nourris, nous désirions — ceux de la « danse contemporaine » tout au moins — une danse qui nous éloignerait définitivement de l'in-signifiante, mais surtout de « *l'harmonie forcée* »<sup>3</sup> dont parlait Pina Bausch. Une danse qui témoignerait de l'humain dans tous ses états, en lien avec l'intime et les événements du monde. Ouvrir les corsets esthétiques — qui se resserrent cycliquement —, ébranler le bon ordonnancement de notre discipline (dans tous les sens du terme, d'ailleurs) qui nous semblait bien en marge des préoccupations du temps. Or, « *[pour] édifier un univers signifiant, un imaginaire lisible, le danseur ne dispose de rien d'extérieur ou de supplémentaire à la matière de soi* »<sup>4</sup>. Cette matière de soi ne pouvait être réduite à l'affirmation de sa maîtrise virtuose. À l'engagement politique, au sens large, répondre par une « *physicalité* » de l'engagement. Il fallait « *jeter son corps dans la bataille* »<sup>5</sup>, en livrer ou délivrer les forces vives tout autant que mettre en scène sa fragilité, ses entraves, ses aliénations. Sur ces derniers points, les œuvres de Jean-Pierre Perreault s'y emploieront, particulièrement après *Joe* (1983).

En 1979, les indociles sont entrés en scène — en même temps

Geoffrey Farmer, *I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways*, projet en cours depuis 2001  
Matériaux mixtes, dimensions variables.

Photo : Guy L'Heureux. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal et de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.



### En amont

Ce moment, vécu comme charnière de la danse contemporaine mont-réalaise, n'est évidemment pas une poussée dans le désert. Il est traversé par ce qui l'a précédé. Très en amont, l'espoir d'une danse libre<sup>2</sup> porté par les femmes du *Refus global* (ou *apparentée*), Jeanne Renaud, Françoise Riopelle, Françoise Sullivan, et, venu des *sixties*, le démontage des codes du spectaculaire, héritage partiel de la postmoderne danse américaine. Déconstruction elle-même annoncée par le modernisme radical de Merce Cunningham déliant la danse de l'obligation sémantique et de la tutelle musicale au profit de la matérialité sensible et de « l'œuvre ouverte ». Dans le lointain, une Allemande, Pina Bausch, hélas disparue depuis peu, à peine connue ici avant 1985, affirmait sa vision sombre de la communication des hommes et des femmes et bouleversait le monde et la danse en donnant primauté à l'expérience humaine et au sujet. Ce constat, non pour dire des filiations claires, mais pour situer « l'air du temps » extérieur et antérieur. Sans doute faut-il

qu'ailleurs en Occident, rappelons-le. Outre Jean-Pierre Perreault, présent depuis le début de la décennie, ils ont nom Marie Chouinard, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé, Édouard Lock.

Les corps fuient la verticale, s'horizontalisent, perdent l'équilibre, chutent plus qu'ils ne s'élèvent, se heurtent, tombent, s'étreignent, s'empoignent souvent. Édouard Lock, exemplaire en ce sens dans *Human Sex* (1985), invente une danse de l'excès, « irruptive », précise et déglinguée à la fois, spasmodique. Danse du désir, de la charge érotique qui épuise et déstabilise les corps, altère les souffles. Corps totalement investis dans l'instant dans une dépense démesurée, dans le don de leurs forces. Petite mort. Plus ludique et festif chez Ginette Laurin (compagnie O Vertigo), le défi gravitaire, la vélocité et la prodigalité gestuelles n'en sont pas moins présents. Fureur de vie, exultation kinesthésique et sensuelle, le corps dansant s'enivre de lui-même, joueur et bondissant dans *La stupéfiante Alex* (1983), éternel. À haut risque dans *Up the Wall* (1985).

Au menu thématique, les questions affectivo-sexuelles et leurs répressions sociales sont clairement désignées — les titres sont en soi des annonces — par les situations, les gestes, l'exposition des corps — nudité ou demi-nudité — particulièrement chez Daniel Léveillé, Marie Chouinard et Paul-André Fortier. Chez ce dernier, le combat des couples n'est pas feint.

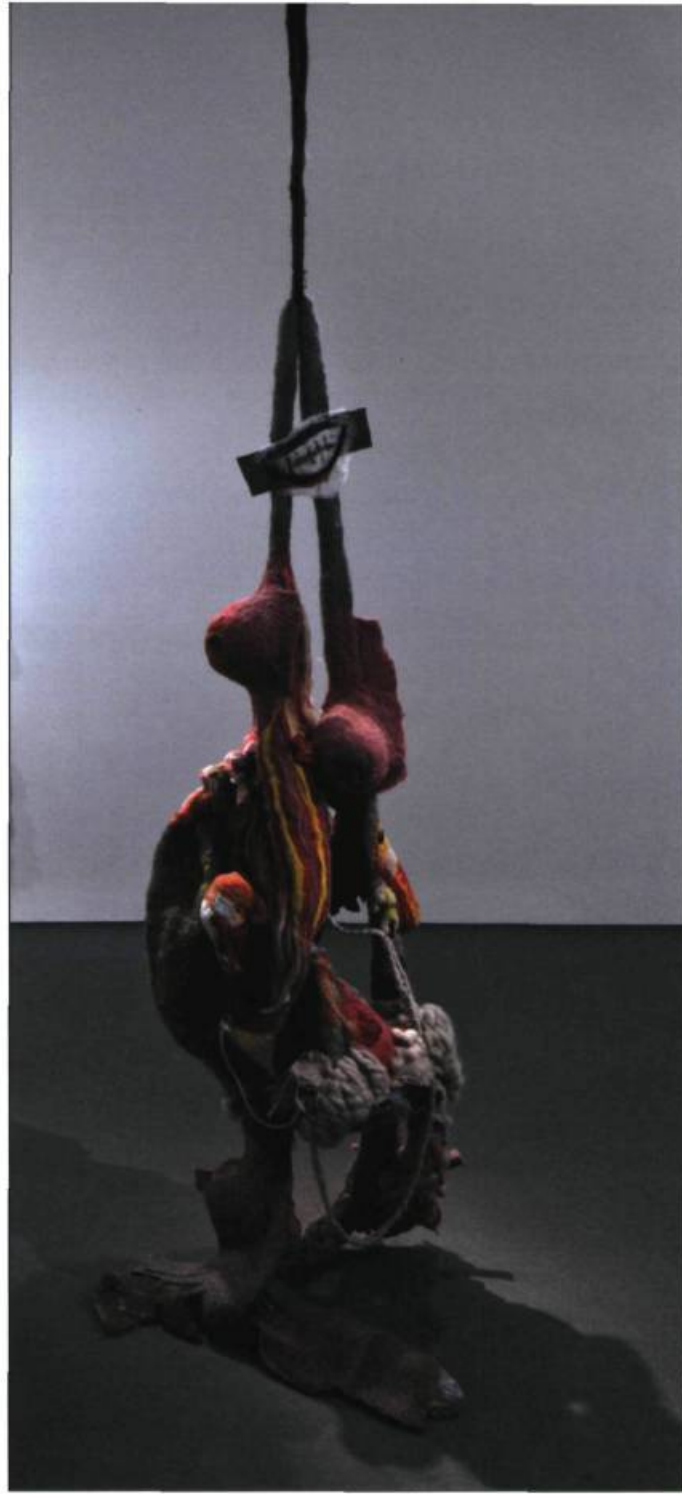
Un Éros polymorphe prend la scène sans trop de détour métaphorique. À propos de Marie Chouinard, Rober Racine parle d'« *impudeur métaphysique* » pour qualifier ses premiers solos performatifs où sont convoquées avec jubilation la presque totalité des ressources sensorielles. Outre le mouvement : la voix, la peau, la salivation, la masturbation (*Marie Chien Noir*, 1982), la miction (*Petite danse sans nom*, 1980), le souffle. Louise Lecavalier, l'androgynisme blonde de *Human Sex*, active et volontaire dans les pas-de-deux acrobatiques et égalitaires, arbore moustache et rouge à lèvres, bustier

de dentelle noire sur ses seins menus et *running shoes* : féminin et masculin déjantés dans une espèce de collage transgenre.

L'onanisme, la trans-hétéro-homosexualité, les « perversions » s'affirment comme un fait du monde. *Parlez-moi donc du cul de mon enfance* (Fortier, 1979), *Violence* (1980), *L'inceste* (Léveillé, 1980), *Voyeurisme* (Léveillé, 1979), *L'Étreinte* (Léveillé, 1981) qui déclinent les interdits, les jeux de pouvoir et de séduction, le désir, pourraient être vus comme des sortes de manifestes critiques, et, parfois, comme des *coming out*.

Un peu lourd ou provocateur pour quelques-uns à l'époque, certes, mais ces années crues ont sorti la danse québécoise d'une forme de séduction et de bienséance qui lui collait à la peau. Ces artistes ont rejoué la « part maudite » de la corporéité, sa dimension libidinale, déstabilisé les tabous, et, quelles que soient les voies proposées par les uns et les autres à leurs débuts, c'est sans nul doute dans la mise à mal du consensus sur le corps dansant que ces jeunes artistes d'alors se sont rejoints. Une part du devenir de la danse pourrait s'être jouée là. À la corporéité d'une certaine « rectitude » esthétique et morale à peine entamée jusque-là, objectivée ou « universalisée » en quelque sorte par la longue tradition des « techniques du corps » dansant utilisées comme « matière » de création, ils substituent une corporéité totalement subjective, des idiosyncrasies gestuelles détachées du mode de la danse. Un autre usage de soi. Leur audace juvénile bouscule les notions d'harmonie, de virtuosité, de danseur même, déplace les limites du champ d'action de la danse, tant esthétique, qu'éthique et politique.

À la notion de débat d'idées, je substituerai celle de *débat de corps*. À vrai dire, permanente, la question « quel corps pour la danse ? » est en filigrane de tous les moments charnières du chorégraphique, particulièrement au xx<sup>e</sup> siècle. Ce débat sous-tend plus que jamais la danse d'aujourd'hui qui le relance, tous azimuts, entre pornographie burlesque, sophistication ballettique, explora-



Luanne Martineau, **Dangler**, 2008

Laine teinte, fibre de soie, broche en laine feutrée, feutre industriel et fils, 277 x 85 x 75 cm. Collection de la Vancouver Art Gallery, achat grâce au Fonds du comité d'acquisition composé de David Aisenstat, Claudia Beck, Sherry Killam, Karen Killy, Della et Stuart McLaughlin et Lesley Stowe. Photo : Rachel Topham.

tion sensorielle, intégration du handicap et corps virtuel. La corporéité est toujours au centre des préoccupations et des occupations de ce monde chorégraphique, comme elle semble l'être dans la société en général. Les chorégraphes montréalais des années 1980 sont passés à l'acte. 🍎

1. Laurence Louppe, 1997, *La poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
2. En référence à *La danse et l'espoir* (1948) de Françoise Sullivan, dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Éditions Myrtha Mythe.
3. Leonetta Bentivoglio, Raphael de Gubematis, Guy Delahaye (photographies), 1985, *Pina Bausch*, Paris, Éditions Solin, p. 10.
4. Laurence Louppe, *op.cit.*, p. 44.
5. Injonction pasolinienne que le chorégraphe allemand Raimund Hoghe a fait sienne.