

La danse peut-elle encore être subversive?

Katya Montaignac

Numéro 135 (2), 2010

Subversion

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63127ac>

[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. (2010). La danse peut-elle encore être subversive? *Jeu*, (135), 118-123.

KATYA MONTAIGNAC LA DANSE PEUT-ELLE
ENCORE ÊTRE SUBVERSIVE ?

Depuis une quinzaine d'années, une surenchère d'images et d'actions, toutes plus subversives les unes que les autres, se déploie sur les scènes chorégraphiques : une nudité de plus en plus crue, le *trash*, la violence, le sexe, la pornographie... Les chorégraphes ne reculent devant rien pour provoquer le spectateur (qui en redemande). Chef de file de ce mouvement subversif fasciné par l'obscène, Jan Fabre défraie ainsi la chronique depuis 2001 avec ses spectacles provocateurs où la scène devient un déversoir de sécrétions et de déjections en tous genres, passant de la masturbation à la scatologie, sans oublier l'insertion d'objets – du godemiché au fusil – dans tous les orifices possibles du corps. Du point de vue de la critique, on se sent « plus las que choqué¹ » devant cette avalanche d'images irrévérencieuses qui devient une habitude...

En effet, ces thèmes – ou « ingrédients » – se sont tellement banalisés que sous couvert de dénoncer les effets pervers produits par notre société de consommation, ils tendent, paradoxalement, à s'y soumettre, au point de devenir consensuels. Ces thématiques et images sont-elles encore subversives ou, au contraire, « tendances » – à défaut d'être tendancieuses – et conformes, finalement, à une nouvelle norme dominante centrée sur l'impertinence ? Cette spirale infernale de la subversion à tout va, qui touche aussi divers champs d'expression tels que le cinéma, la télévision, la littérature ou encore le théâtre, entraîne dans son sillage nombre de chorégraphes désireux de se faire (re)connaître et de sortir du lot. L'irrévérence sociale et le « politiquement incorrect » deviennent ainsi des thèmes sulfureux chargés d'augmenter l'audimat. Susciter la polémique est une manière d'attirer l'attention des médias – et souvent, par conséquent, la diffusion. Car ces spectacles fascinent immanquablement un public voyeur et

1. Natacha Polony, « La scatologie gratuite règne à Avignon », *Marianne*, 9 juillet 2005.

avide de sensations fortes. Bien qu'elle semble devenir à ce titre un formidable outil de développement du public, la subversion ne perdrait-elle pas alors tout son sens (et sa raison d'être) lorsqu'elle correspond ainsi aux attentes du consommateur moyen ?

CORPS SUBVERSIFS

Cependant, si cette subversion formatée est devenue une nouvelle convention, qu'est-ce qui demeure encore subversif aujourd'hui en danse ? Au-delà de l'obsécinité et de l'irrévérence, – tout étant devenu possible (et permis) dans le mouvement et la forme chorégraphiques depuis les postmodernes – même ne plus danser² –, il est difficile d'imaginer qu'une gestuelle puisse encore être considérée comme subversive, à part peut-être lorsqu'il s'agit de pratiques sexuelles, de mutilations ou de cannibalisme. Il en est presque ainsi concernant les corps : en effet, bien que du non-danseur au vieillard, de l'enfant à l'handicapé, du gros au bossu, les corps atypiques n'offusquent désormais plus le public, ces corps non standards demeurent toutefois des exceptions sur scène, où règne toujours un idéal de corps jeune, musclé, entraîné et performant.

« Jusqu'au XIX^e siècle, on demandait à l'artiste d'avoir un talent qui s'appuyait sur la tradition et l'imitation. Avec le modernisme, on exigea de lui une créativité fondée sur l'invention et l'exploration du seul médium. Depuis les années 60, l'artiste doit en revanche tenir une attitude critique dans des pratiques qui visent à déconstruire³. » Enfin, depuis le milieu des années 90, on peut se demander si une certaine forme de « dogmatisation » ne contraint pas l'artiste à adopter une attitude subversive vis-à-vis de sa pratique. Les chorégraphes s'attaquent ainsi, d'un côté, aux derniers remparts de la bienséance, et de l'autre, aux règles et aux conventions de la représentation. Si certains s'affairent à détruire les reliquats d'une morale bourgeoise (et à enfoncer des portes ouvertes), d'autres adoptent une attitude plus nuancée, distancée – et toujours critique – face au phénomène qu'ils tentent davantage d'interroger, voire de détourner avec ironie. L'attitude subversive consiste à ce titre à aller à contre-courant de la pensée dominante (et de la mode).

Si, en danse contemporaine, la nudité est devenue depuis longtemps un lieu commun, et même un cliché, comment aller plus loin, comment la dépasser ? La nudité peut-elle encore être subversive en danse ? Influencés par les arts de la performance, mais aussi par le cinéma, les chorégraphes tentent d'outrepasser la nudité à travers ce que Roland Huesca a baptisé « la danse des orifices⁴ ». Les chorégraphies de Daniel Léveillé exposent ainsi les corps et leurs failles – dans tous les sens du terme –, notamment à travers des positions dont les membres écartelés offrent leurs béances au regard. Boris Charmatz expose quant à lui une nudité aggravée en affublant le corps nu d'un simple t-shirt, « pointant, par contraste, les zones du sexe⁵ ». Enfin, Cecilia Bengolea et François Chaignaud vont encore plus loin en présentant en 2008 *Pâquerette*, un quatuor pour deux interprètes et deux godemichés, revisitant avec provocation, et au sens littéral, certains principes fondamentaux de la danse contemporaine tels que les contractions vaginales de Martha Graham et autres relâchés pelviens, chargés de représenter une danse « organique » guidée par ses pulsions « intérieures⁶ ».

DÉCEVOIR LES ATTENTES

Dans le déluge actuel d'images-chocs, d'émotions coup-de-poing et de sensationnalisme, l'attitude subversive se manifeste peut-être davantage à travers des démarches qui tentent de bouleverser, depuis l'intérieur, non seulement la forme et les conventions de la représentation



L'Orgie de la tolérance de Jan Fabre (Troubleyn), présentée au FTA en 2009. © Jean-Pierre Stoop.

2. Voir à ce sujet mon article « Danser autrement », *Jeu* 129, 2008.4, p. 144-148.

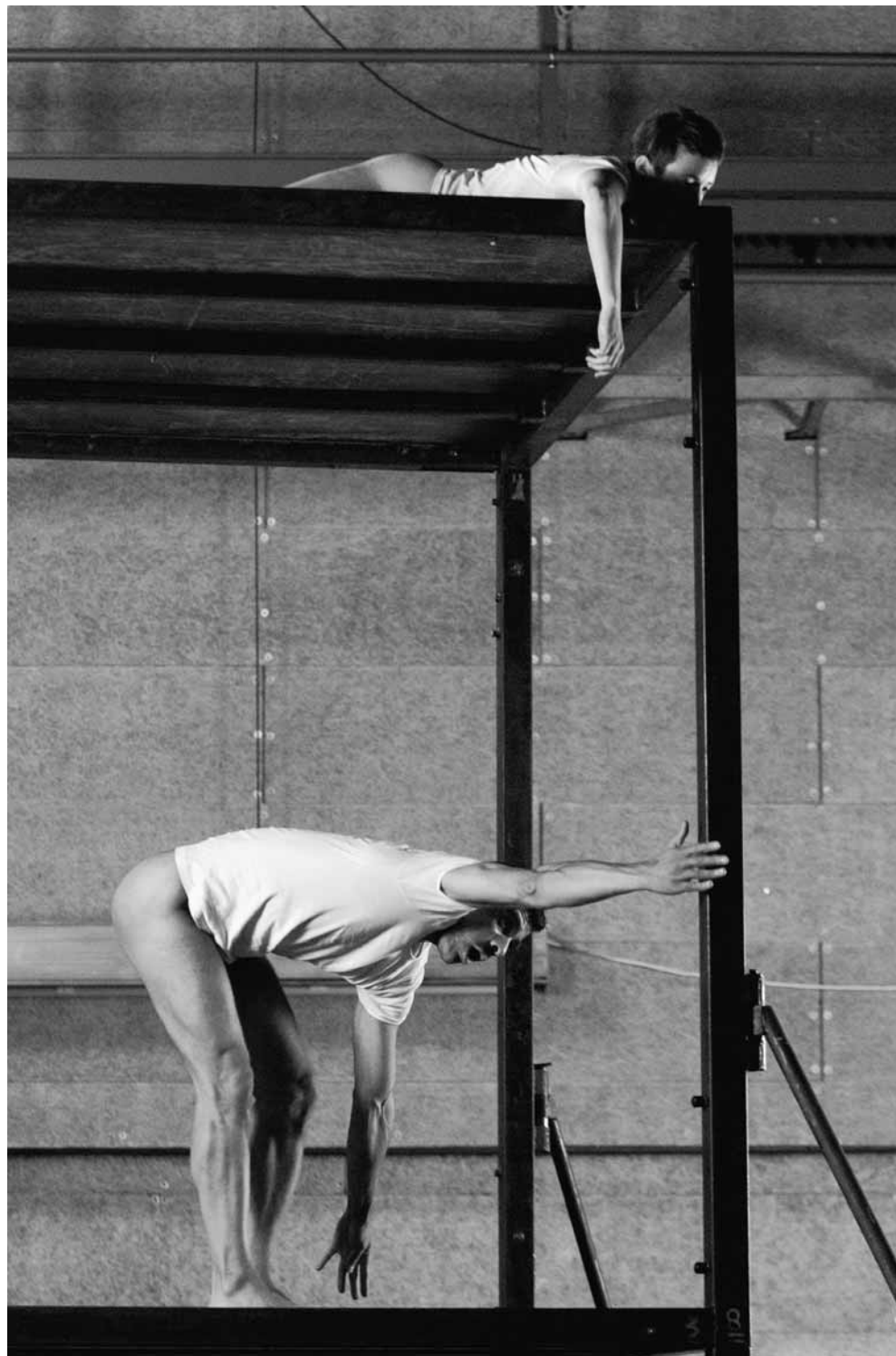
3. Isabelle Launay et Boris Charmatz, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre national de la danse, Les Presses du Réel, 2003, p. 175.

4. Roland Huesca, « Nudité : la danse des orifices », *Quant à la danse*, n°1, octobre 2004, p. 50-59.

5. *Ibid.*, à propos de *Aatt enen tionon* créé en 1996 par Boris Charmatz.

6. Ève Beauvallet, « Découltée chorégraphique », *Mouvement*, décembre 2008.

Aatt enen tionon
de Boris Charmatz,
présenté à la Chaufferie,
à Saint-Denis (Cie DCA,
1996). Sur la photo :
Fabrice Ramalingom et
Boris Charmatz.
© Marc Dommage.



danse, mais aussi ses conditions et modes de création. Certaines pièces pourfendent ainsi les règles même du spectacle, n'hésitant pas pour l'occasion à outrager l'objet dansé à grands coups de remises en question. C'est le cas notamment du groupe Grand Magasin, qui présente des spectacles sans spectacle ou encore de la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin, qui mine systématiquement ses créations d'interruptions inopinées, évitant au public de se laisser transporter et séduire. C'est également le cas de Caterina Sagna qui dénonce dans *Heil Tanz !* toutes les formes (et abus) de pouvoir exercés en danse non seulement sur les interprètes à travers l'autorité du chorégraphe, mais aussi sur le spectateur à travers la beauté du mouvement. Cette pièce souligne en outre le pouvoir du discours critique qui légitime ou non l'œuvre, ainsi que les attentes plus ou moins comblées du public-consommateur. Tous ces chorégraphes revendiquent une danse débarrassée de ses ornements et dont la seule « force poétique » du mouvement « pur » ne suffit plus : ils aspirent à explorer leur médium « dans sa capacité à se questionner et à s'ébranler⁷ » et à entraîner le public dans cette réflexion. La danse se prête ainsi à la critique et même à la parodie à travers de minutieuses mises en abyme d'elle-même (de Philippe Decoufflé dans *Shazam !* et *Le doute m'habite* à Martin Bélanger dans *Spoken Word/Body*) qui invitent le spectateur à adopter un point de vue réflexif tout en (se) jouant bien entendu de l'illusion et de la magie des corps, de la danse, de l'art et du spectacle.

Boris Charmatz a d'ailleurs fait de cette dimension critique et politique de la danse le fer de lance de sa démarche artistique, réinterrogeant à travers ses œuvres et la structure innovante de son centre chorégraphique les notions mêmes de « spectacle » et de « compagnie », ainsi que son rôle et sa fonction en tant que « chorégraphe » : « Il ne suffit pas de changer les règles et les contraintes du jeu pour pouvoir réinventer du spectacle, du corps, et pour remettre la pensée en mouvement. [...] La notion de contrainte impose une pensée binaire : acceptation/résistance, ordre/subversion, différence/identité. [...] Peut-être est-il temps de laisser de côté ce mode binaire qui place les artistes dans la case de l'ordre ou de la subversion ? [...] Aujourd'hui, on travaille d'ailleurs sans doute plus sur le mode de l'implosion que sur celui de la subversion⁸. » Est-ce que cette position critique n'apparaît pas aujourd'hui radicalement subversive dans une société (et politique) du spectacle essentiellement axée sur le divertissement et la consommation, favorisant la rentabilité plutôt que la réflexion et ses mises en doute ? La question de la subversion en danse ne consiste donc pas à trouver « comment aller plus loin aujourd'hui » (et donc se soumettre à la logique mercantile du « toujours plus fort, plus haut, plus vite »), mais plutôt : comment aller *ailleurs* ? Comment proposer une danse qui fonctionne autrement ?

Après la vague des spectacles non spectaculaires (ou anti-spectaculaires) de cette dernière décennie – là aussi, c'est devenu un nouveau code désormais établi du spectacle vivant –, on assiste, en danse, à des travaux qui subvertissent nos habitudes par des pratiques performatives qui se détournent radicalement des codes du spectacle afin de proposer au spectateur une « expérience » souvent proche de l'esthétique relationnelle. Il y a bien sûr les pratiques performatives *in situ* qui sont d'ores et déjà bien ancrées dans nos nouvelles habitudes de spectateur. L'espace public (rue, parc, jardin, édifice...) ou privé (appartement, chambre d'hôtel...) mettent en jeu d'autres codes de conduite que ceux impliqués par l'institution théâtrale. Toutefois, même délocalisée, la représentation recrée ses règles tacites : séparant d'un côté l'espace contemplatif du spectateur et, de l'autre, celui du danseur performant. C'est pourquoi, dans le même ordre d'idées, certains chorégraphes imaginent des dispositifs conçus pour un spectateur à la fois. Le projet *Hautnah !* créé par Félix Ruckert en 1998 proposait ainsi au spectateur d'assister à un solo en tête à tête avec un danseur après avoir négocié son prix comme avec une *stripteaseuse* dans un bar de danseuses nues. *Entre-deux* de Kondition Pluriel ou encore *Écoute pour voir* d'Emmanuel Joutte convoquent eux aussi un rapport au spectacle solitaire, individuel et intime : l'un proposant au public une expérience de huis clos avec les danseurs par le biais

7. Andrée Martin, « Un urgent besoin d'être », *Jeu* 119, juin 2006, p. 71.

8. Isabelle Launay et Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 20-21.

d'un écran, l'autre reliant une danseuse et un spectateur à l'aide d'un lecteur mp3 les plongeant tous les deux dans un univers sonore partagé par eux seuls. Ces expériences confrontent le spectateur hors de l'anonymat confortable de la salle de spectacle et l'impliquent davantage dans une relation directe avec le danseur. Les attentes du spectateur sont ainsi bouleversées, déjouées, voire déçues, par des chorégraphes qui aspirent davantage à partager avec lui une expérience singulière, à travers laquelle la relation engagée prime sur le pouvoir de l'image et du corps performant⁹.

LES ALTERNATIVES DU VISUEL

Cette question de l'expérience relationnelle, du ressenti et du tactile, devient sans doute une attitude résolument subversive à l'ère actuelle du spectacle, du parâtre et de l'avatar sous toutes ses formes. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce qui choque le plus dans le spectacle *Un peu de tendresse bordel de merde !* de Dave St-Pierre ne concerne pas tant les images violentes représentées sur scène, mais plutôt l'incursion des danseurs masculins qui entrent, nus comme des vers, en contact avec le public dans la salle¹⁰. Le contact tactile représente sans doute l'une des barrières ultimes à franchir dans le spectacle vivant. En effet, *toucher* le spectateur, au sens propre, demeure un acte délicat, relevant quasiment de l'ordre du tabou social. En tant que lien privilégié et privé, il provoque un trouble profond, nourri de symboliques, d'imaginaires et de vécus intimement singuliers et complexes. Il peut à ce titre résonner comme une offense, une gêne ou même une violence extrême lorsqu'il n'est pas consenti par le spectateur.

Une autre pratique subversive réside en danse contemporaine dans l'obstruction du visuel. Dans *Con forts fleuve* créé en 1999, Boris Charmatz recouvrait intégralement les visages de ses interprètes, privant alors le public de l'objet traditionnel de son regard et les danseurs de leur identité. Dans *As if your death was your longest sneeze ever* créé en 2002, Hooman Sharifi plongeait quant à lui le spectateur dans le noir, aiguisant le champ perceptif du public à travers l'écoute et la sensation tactile. Cependant, que reste-t-il de l'œuvre et de l'expérience esthétique si l'on prive le public du sens de la vue ? Peut-on percevoir la danse autrement ? Le dernier projet de Martial Chazallon et Martin Chaput, *Tu vois ce que je veux dire ?*, présenté au FTA 2010, propose à ce titre au public un véritable parcours à l'aveugle. Les yeux bandés, le spectateur est guidé d'abord dans la ville puis à travers le mouvement dansé. Le public éprouve ainsi physiquement la « performance ». Son expérience esthétique ne passe plus par l'entremise du visuel. D'ailleurs, peut-on encore parler de « spectacle » lorsque le public est privé de l'image et de la vue ? La radicalité de ce parti pris dissout également l'ego légendaire attribué à l'image (narcissique) du danseur. La subversion est une aventure partagée par l'artiste et le spectateur. Elle interroge en ce sens les limites de l'un comme de l'autre : jusqu'où chacun est-il prêt à s'affranchir des règles tacites de l'art afin d'affiner sa perception et de découvrir d'autres rapports au corps, à la danse et au monde ? ■

9. Voir mon article « La danse du spectateur », *Jeu* 125, 2007.4, p. 122-126.

10. Voir, dans ce dossier, le témoignage de Dave St-Pierre, « Désarmer le spectateur ».



Tu vois ce que je veux dire ?, parcours à l'aveugle proposé par Martial Chazallon et Martin Chaput, présenté au FTA 2010. © Stéphane Brabant.