

Protée



Présentation

Michèle Febvre and Isabelle Ginot

Volume 29, Number 2, 2001

Danse et altérité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030621ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030621ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Febvre, M. & Ginot, I. (2001). Présentation. *Protée*, 29(2), 4–6.
<https://doi.org/10.7202/030621ar>

Tous droits réservés © Protée, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

PRÉSENCE DE L'AUTRE

Une présentation de Michèle Febvre, avec la collaboration d'Isabelle Ginot

[La] *présence de l'Autre, où commence-t-elle et où n'en finit-elle pas de circuler.*

Laurence Louppe¹

Dès les débuts de la danse contemporaine – au tournant du XX^e siècle – les influences et les croisements divers n'ont cessé entre Europe et Amérique, entre Occident et Asie, puis, de façon plus marquée aujourd'hui, entre Nord et Sud. En ce sens la danse (et le danseur) a toujours été et continue d'être nomade, impure (au sens de Scarpetta²) et métisse, cherchant parfois à se (re)définir à travers la rencontre et la confrontation de l'Autre : échappées exotiques souvent marquées d'ethnocentrisme ou du fantasme d'un ailleurs et d'une corporéité plus « vrais », plus authentiques. La danse est, en effet, paradoxalement travaillée par une double utopie : celle d'un corps originaire, qui ferait l'économie de sa socialité et de sa culture et affirmerait son organicité, son identité somatique, sa liberté pulsionnelle, et celle d'un Corps Idéal poursuivi et construit à travers des pratiques « disciplinaires » où se jouent des manipulations et oppressions plus ou moins clairement consenties, mais où s'inventent aussi d'autres façons d'être au monde et dans le monde, de penser et de vivre la corporéité et l'intercorporéité.

« La présence de l'Autre » circule dans des territoires nouveaux et instables de partage, dus au grand brassage planétaire qui nous fait passer rapidement de la situation d'hôte à celle d'étranger, et la danse d'aujourd'hui semble exacerber ce rapport à l'altérité. Enjeux profonds, effets de façade ou de mode, imprégnation d'une réalité sociale changeante ou réponse aux injonctions des pouvoirs politiques ? Comment peut-on penser les formes que prend aujourd'hui cette effervescente « pratique de l'altérité » en danse ? Cette pratique ne tendrait-elle pas à faire de l'Autre – quel qu'il soit – une figure, et par là même à s'en servir comme consolidation d'une esthétique dominante ? Ou au contraire à troubler le geste, à faire douter des états de corps trop affirmatifs, à introduire de l'Autre à l'intérieur de soi, à déstabiliser la quiétude identitaire ?

C'est, globalement, à partir de ces questions lancées il y a déjà plusieurs mois que nos collaborateurs ont accepté de s'engager dans ce processus. S'engager, le mot est juste, puisque la plupart des textes portent clairement la marque des auteurs-sujets qui ne se coupent pas de leur expérience et de leurs choix esthétiques, éthiques, voire politiques, mais, au contraire, les rendent visibles. Textes incarnés donc, dans lesquels l'engagement et la réflexion trouvent leur compte.

Des théories et des pratiques : l'entre-deux

En ouverture, le texte de Michel Bernard fait, en quelque sorte, l'inventaire critique des modèles conceptuels de l'altérité, de ceux qui « présupposent une altérité constituée et donnée dans la réalité de l'individu comme entité distincte », à ceux, modèles tensionnel et rhizomatique, qui impliquent le lien, la propagation, le dédoublement, la complémentarité, et ce qui se joue « entre l'un et entre l'autre » : concepts sous-jacents à la presque totalité des textes qui vont suivre. Quant à sa proposition finale, elle est une réaffirmation de ce qu'il développe depuis longtemps : l'altérité constitue « la matrice originaire et fondatrice de notre corporéité ». La danse est alors le lieu par excellence de la manifestation de cette altérité, par les infinies métamorphoses de la corporéité dansante intimement travaillée par des fictions secrètes, dans son action même.

C'est d'ailleurs cette pratique de l'altérité que Susan Leigh Foster met en scène dans la première partie de son article (« découvrir du neuf »), quand elle rappelle la mise en jeu prioritaire de la corporéité dans le travail d'improvisation privilégié par les artistes (blancs) américains du théâtre – surtout – et de la danse des années soixante. Si elle s'interroge sur le pouvoir réel de transformation politique, elle montre bien cependant que ces explorations ludiques, libératrices des conventions esthétiques et morales, provoquaient l'ordre des choses du temps, de l'espace, du corps, ouvraient à

l'inconnu, avec, en arrière-fond, une conception édénique d'une corporéité sauvage (authentique !) égalitaire ou fusionnelle, prometteuse de lendemains qui chantent. Le « danger », justement, résidant dans le désir fusionnel qui abolit l'Autre. Le danger résidant également dans la conception oppositionnelle de l'altérité : féminin/masculin, corps/texte, chaos/ordre, spontanéité/structure...

Si le jazz, par la force des choses, constituait un bastion d'affirmation et de résistance culturelles et raciales face à la culture d'oppression blanche, la pratique de l'improvisation – que les avant-gardes écoutaient avec intérêt –, issue de la tradition noire, présentait une alternative à l'opposition binaire, par la mise en tension de la spontanéité et de la structure, garante de mouvement, de changement, mais aussi par la mise en tension et la prise en compte des désirs individuels et des désirs collectifs, offrant, selon Foster, un autre modèle de répartition des pouvoirs (masculins !). Que la critique féministe fustigera dès les *sixties*, comme elle remettra en question la répartition sexuelle des arts tout en affirmant souvent un féminin biologique, sensuel, érotique, revendiqué comme opposition à la domination masculine en art.

Il est intéressant de constater que, à cette même période, la danse, haut lieu féminin, semble avoir partiellement échappé à ces polarisations, soit en les annulant (une façon de les reconnaître !) par une recherche de neutralité ou le recours au hasard, soit en développant des « techniques du corps », comme le *contact improvisation* par exemple, à l'écart des valeurs et des rôles sexuels traditionnels, technique qui privilégie, littéralement, le partage des poids et des « drames neurophysiologiques » évoqués par Michel Bernard, mais également ce que Foster appelle de ses vœux, à savoir la « négociation consensuelle ».

Si le texte de Foster se termine par un appel à célébrer la différence, celui d'Ann Cooper Albright, fondé sur les mêmes études féministes et culturelles, quant à l'héritage dualiste et misogyne concernant le Soi et l'Autre, s'interroge, avec humour, sur la portée de cette célébration, mais plus encore souhaite la « mettre en acte ». Pratiquer la théorie, la faire bouger en quelque sorte, en faire une expérience somatique, à travers le *contact improvisation*, né dans les fameuses années soixante, et la *Capoeira*, art de combat brésilien – urbain et noir – de l'époque coloniale, ces deux « formes » ayant largement ensemencé la danse actuelle et s'étant également interpénétrées tout en restant nomades. Et réfléchir sur ce qui est en jeu dans ces pas de deux, ces « entre-deux », articulation fine de corporéités où l'important n'est pas l'affirmation de l'*ego* virtuose, mâle ou femelle, mais le « reliement », dirait le chorégraphe Dominique Dupuy, l'*acte* de se relier, non de se fondre. Ces mots trahissent à la fois la simplicité et la complexité concrètes de ces « techniques du corps » qui bouleversent et renouvellent kinesthésie et tactilité, expérience gravitaire et relation peau-monde.

« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde »³

Dans son analyse descriptive d'une danse des Wayãpi, Jean-Michel Beaudet reprend, dans son titre même, l'idée de lien, à la fois le lien comme une singularité esthétique (la chaîne) et aussi comme un des marqueurs de différenciation sexuelle et d'appartenance culturelle. Par ailleurs, de ces danses de groupe, savamment synchrones et non synchrones, polyrythmiques et polyphoniques, il relève la difficulté, pour l'ethnomusicologue, à saisir la pulsation ou les *tempi*, la structure rythmique, tant l'obsession occidentale du temps métronomique occulte l'expérience vivante de la temporalité (sentir le temps) à travers ce que les danseurs contemporains nomment « l'écoute » et qui, de fait, fait participer l'ensemble de la sensorialité. L'interrogation et la proposition qui ferment (on a envie de dire : qui ouvrent) ce texte nous semblent riches d'une autre compréhension des « danses des autres » qui compléterait le relevé complexe et l'interprétation des caractéristiques esthétiques, sociologiques, culturelles, pour proposer une lecture des corps qui serait lecture des appuis, des gestions gravitaires, des flux énergétiques et de l'intercorporéité...

Rupture de fond, rupture de ton pour les deux textes qui suivent. L'objet de réflexion est précis : pour André Lepecki, *A Dança do existir* (1995), solo de Vera Mantero, artiste portugaise contemporaine, pour Isabelle Ginot, *L'Après-midi d'un Faune* (1987) de la québécoise Marie Chouinard, repris par une danseuse de la compagnie. Deux critiques à des distances bien différentes de leur objet, mais qui en démontent et en interprètent les rouages esthétiques et idéologiques.

Lepecki est américano-portugais, connaît très bien le Portugal, le travail de Mantero qu'il suit depuis longtemps, auquel il a déjà participé et auquel il réfère souvent dans ses articles. Affinité de culture, de génération sans doute, d'amitié et d'engagement critique. Lepecki écrit dans la proximité.

Il insiste sur les dissociations sensorielles provoquées par les choix de l'artiste, sur sa position de résistante quant aux attentes face à la «visibilité» du sens et à l'identité corporelle qu'elle démultiplie et reconstruit à travers tronc, tête, membres, etc., créant une dramaturgie kinesthésique. Il montre une pensée esthétique et politique en acte, c'est-à-dire comment la danseuse «prend position», dans l'espace, dans le temps, dans son corps «éclaté», par rapport, ou dans ce qu'il nomme l'anesthésie culturelle du Portugal colonialiste et raciste, son mutisme sensoriel et politique.

Isabelle Ginot, pour sa part, est peu familière avec la danse québécoise, et totalement étrangère au travail de Marie Chouinard qu'elle découvre à Paris en 1999, à travers la reprise de ses premiers solos dont le fameux *Faune* –au titre baladeur. Son texte est marqué par l'écart, par une mise en crise de ses «critères» d'appréciation inquiétés par ce qui ne ressemble en rien à ce qu'elle attend (connaît, aime) de la danse, mais qui *joue* sur les valeurs d'une certaine modernité chorégraphique qu'elle connaît bien: corps pulsionnel, sexualisé, érotisé... relayé par des prothèses phalliques et «expliqué» par des actions lisibles. Ce processus d'interrogation de l'œuvre, que Ginot mène avec rigueur, pointe les paradoxes, les tensions et les contradictions d'une esthétique fondée sur la *vérité du corps* (discours officiel sur la sensation) mais aussi sur l'artifice de nature double: le gode, bien sûr, et quelque chose qui serait de l'ordre d'un *faire-sembant* d'intériorité. De plus, cette interrogation critique, balancée entre abandon et résistance à l'œuvre, pourrait constituer l'expérience *en direct*, sous-jacente au titre de cette partie, «ce que nous voyons, ce qui nous regarde».

Prendre le geste d'autrui

Le texte d'Isabelle Launay, *Le don du geste*, qui clôt le dossier, aurait pu être au début ou au milieu, introduction ou conclusion, peu importe, tant les questions qu'il soulève sont au cœur de la pratique de la danse. Il s'agit de la transmission des savoir-faire, la transmission, dit-elle, entre «la matière et la manière». Plus que tout autre art, l'apprentissage de la danse se fait dans un corps à corps (investi de langage, d'imaginaire, de représentations), dans une relation obligée à l'autre, dans une coprésence infléchie par une tradition souvent lourde qui semble relever de l'évidence pour beaucoup de «transmetteurs». La formation de la danseuse (du danseur) est une longue épreuve initiatique qui tente paradoxalement un dressage (ou redressement) du corps, balisé par des connaissances peu interrogées, *et* une affirmation de singularité, de savoir-être, de savoir-sentir... et de plaisir. Les témoignages, inclus dans le texte, d'artistes connus de longue date, offrent un aperçu troublant de ce parcours quasi ritualisé qui, encore aujourd'hui, semble ressenti, par certains, comme une fatalité⁴. L'auteure propose des «éléments pour une analyse» pour comprendre, entre autres, comment, malgré des contextes d'autorité et de pouvoirs exercés sur la corporéité, le danseur devient le «sujet de sa danse», comment il peut «rêver», jouer sa corporéité, et «faire avec», par, dans le geste de l'autre, «sa matière et sa manière». Et non pas une copie conforme et reproductible.

L'ensemble des textes, à travers la diversité de leurs ancrages et de leurs points de vue, philosophiques, ethnologiques, esthétiques et critiques, pourrait se rassembler autour d'une proposition qui nous paraît centrale: c'est dans son aspect performatif que la danse a le plus à proposer en termes de mode de partage de territoire, de poids et de forces, d'espace: c'est là sa valeur politique quant à la question de l'altérité envisagée du point de vue du geste, pas du discours.

-
1. L. Louppe, «Quelques repères pour perdre les autres. Une histoire de l'anthropologie de la danse», *Nouvelles de danse*, n° 34/35, printemps-été 1998, p. 9-15
 2. G. Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Éd. Grasset, coll. «Figures», 1985.
 3. Emprunt en référence à l'ouvrage du même titre de G. Didi-Huberman (Paris, Éd. de Minuit, 1992).
 4. Voir à ce sujet le collectif: *Histoires de corps. À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, 1998. Également: «Incorporer», *Nouvelles de Danse*, n° 46-47, printemps-été 2001.