

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉCONSTRUCTION CRITIQUE DES NORMATIVITÉS EN DANSE  
CONTEMPORAINE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
LAURANE VAN BRANTEGHEM

AVRIL 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens, en premier lieu à remercier mes deux directeurs, Joanne Lalonde et François-Joseph Lapointe pour leur patience, leur implication, leur confiance et leur soutien. Vous avez permis de concrétiser une réflexion critique souvent floue et embrouillée, mais toujours curieuse et enthousiaste.

Plusieurs autres personnes ont été des motivateurs, des stimulateurs, des correcteurs et plus encore. Un immense merci à Isabelle Masingue pour tes relectures, à Marianne Cloutier pour tes conseils et ta confiance et à mes ami.e.s et ma famille. Merci au Laboratoire d'écologie moléculaire et d'évolution pour votre présence et votre énergie. Un petit mot pour dire aussi que sans la merveilleuse scène de danse actuelle montréalaise, ce mémoire n'existerait pas.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
POUVOIRS ET RÉSISTANCES .....	6
1.1. Pouvoir .....	7
1.1.1. Biopouvoir.....	8
1.1.2. Micropolitique et art politique .....	10
1.1.3. Expérience du sensible et œuvre ouverte .....	13
1.2. Normativité .....	16
1.2.1. Résistances .....	17
1.2.2. Mise en garde .....	21
1.3. Le pouvoir queerisé.....	22
1.3.1. La pensée <i>queer</i> .....	22
1.3.1.1. Performativité.....	23
1.3.2. Résistances <i>queer</i> .....	25
1.4. Pouvoirs et résistances posthumaines .....	25
CHAPITRE II	
DANSE ET SUBJECTIVATION .....	30
2.1. Qu'est-ce que la danse contemporaine?.....	30
2.2. Les débuts d'un « renouveau ».....	32
2.2.1. Les précurseurs.....	33
2.2.2. Collectifs, groupes et courants .....	35
2.2.3. Danse postmoderne .....	38

2.2.4. Danse contemporaine .....	39
2.3. Anti-définition.....	43
2.4. La danse et le politique/le politique en danse .....	46
2.4.1. Le corps comme objet et sujet en danse contemporaine .....	49
2.5. Subjectivation et émancipation .....	52
2.5.1. Subjectivation et pratique de résistance .....	54
2.5.1.1. Subjectivation et pratique de résistance par le corps .....	55
2.5.1.2. Pratique de résistance et subjectivation dans les pratiques corporelles et les théories du posthumain .....	56
2.5.1.3. Pratique de résistance et subjectivation queer.....	59
2.5.1.3.1. Visibilité de l'autre.....	59
2.5.1.3.2. Les espaces publics .....	60
2.5.1.3.3. Anormaux.....	60
2.5.1.3.4. Ambigüité du genre.....	62
 CHAPITRE III	
ŒUVRES EN RÉSISTANCE.....	65
3.1. <i>Husk</i> .....	66
3.1.1. Présentation générale de l'artiste .....	66
3.1.2. Description de la pièce .....	67
3.1.3. Identification des procédés antinormatifs .....	68
3.1.3.1. Humour .....	69
3.1.3.2. Hybridation et travestissement.....	71
3.1.3.3. Ambigüité des genres.....	74
3.1.3.4. Nudité.....	77
3.1.3.5. Masque et animalité .....	79
3.2. <i>Paraiso, coleção privada</i> .....	81
3.2.1. Présentation générale de l'artiste .....	81
3.2.2. Description de la pièce .....	82

3.2.3. Identification des procédés antinormatifs .....	83
3.2.3.1. Dégoût et grotesque.....	83
3.2.3.2. Animalité.....	87
3.2.3.3. Organes expressifs .....	88
3.2.3.4. Ruptures dans le temps, dans la narration.....	90
3.2.3.5. Humour .....	91
3.3. <i>Yellow Towel</i> .....	92
3.3.1. Présentation générale de l'artiste .....	92
3.3.2. Description de la pièce .....	93
3.3.3. Procédés antinormatifs .....	94
3.3.3.1. Questionnements identitaires .....	94
3.3.3.2. Déviance.....	98
3.3.3.3. Lenteur .....	100
3.3.3.4. Ouvertures .....	102
CONCLUSION.....	105
ANNEXE A .....	109
RÉFÉRENCES.....	113

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Figure 1	<i>Husk</i> , interprète sur la photographie : Rachel Harris, 2012, photographie de Alejandro De Leon .....	109
Figure 2	<i>Husk</i> , interprète sur la photographie : Élinor Fueter et Frédéric Marier, 2012, photographie de Alejandro De Leon .....	110
Figure 3	<i>Paraíso, coleção privada</i> , interprètes sur la photographie: Yair Barelli, Lorenzo De Angelis, Luís Guerra, Andreas Merk, 2012, photographie de Hervé Véronèse .....	110
Figure 4	<i>Paraíso, coleção privada</i> , interprètes sur la photographie: Marlene Monteiro Freitas et Andreas Merk, 2012, photographie de Hervé Véronèse.....	111
Figure 5	<i>Yellow Towel</i> , interprète sur la photographie : Dana Michel, 2013, photographie de Camille McOuat.....	111
Figure 6	<i>Yellow Towel</i> , interprète sur la photographie : Dana Michel, 2013, photographie de Camille McOuat.....	112

## RÉSUMÉ

La volonté de ce projet de mémoire est de comprendre comment peuvent s'articuler des pratiques de résistances en danse actuelle. Pour ce faire, l'objet d'étude est la déconstruction des normativités au sein d'œuvres de danse contemporaine. Je souhaite comprendre comment, grâce à certaines stratégies artistiques, les chorégraphes et interprètes questionnent les idéologies hégémoniques actuelles et proposent, par la mobilisation de différentes sensibilités, d'autres formes de réalités, d'autres modes d'être. Trois pièces seront étudiées pour saisir les procédés à l'œuvre dans ce type de médium: *Paraíso, coleção privada* de Marlene Monteiro Freitas, *Husk* de George Stamos et Montréal Danse et *Yellow Towel* de Dana Michel. Bien qu'elles soient toutes différentes, ancrées dans les cheminements singuliers des artistes, ces œuvres proposent des formes de subjectivations par le corps qui participent à révéler un ordre politique original. Comme fondements théoriques, ce sont les conceptions des notions de pouvoir, de norme et de résistance à la normativité élaborées par Foucault et Butler qui orienteront cette recherche.

Le premier chapitre offre une description des principaux concepts théoriques mis à l'épreuve par la suite. Celle-ci inclut donc le concept fondamental de pouvoir et surtout de biopouvoir explicité par Foucault. Puis, je tente de décrire comment cette notion du politique se retrouve dans certaines pratiques artistiques et comment elle s'illustre en tant que résistance à la normativité. Par la suite, deux courants théoriques, en plus de la sociologie du corps, sont élaborés. La pensée *queer* et le posthumanisme questionnent, à leurs manières, les configurations fixes de l'identité et leurs incarnations dans le corps.

Le second chapitre propose d'abord une brève histoire de la danse pour ensuite esquisser un projet de définition du médium. On y trouve également une explication des modes de politisation en danse actuelle ainsi que la conception de l'objet-corps et des processus de subjectivation de celui-ci. J'amorce également une exploration des différentes pratiques de résistances possibles dans les pratiques corporelles et plus spécifiquement posthumaines et *queer*.

Dans le troisième et dernier chapitre divisé en trois parties, j'analyse trois études de cas pour exposer des procédés de déconstruction des normativités. Chaque œuvre révèle plusieurs types de résistances spécifiques notamment la lenteur, la déviance identitaire, le dégoût, le travestissement, la nudité, l'hybridation ou encore l'animalité.

Mots clés : Danse contemporaine, normativité, résistance, queer, posthumain, Husk, Paraíso, coleção privada, Yellow Towel.



## INTRODUCTION

La danse est certainement un des médiums artistiques où la portée expressive du corps est la plus prégnante. Le corps dansant en représentation détient une forte puissance de persuasion, rhétorique et de déconstruction (Franko, 2006, p. 6). C'est sur ces enjeux que porte ce mémoire en s'intéressant à des pratiques actuelles en danse dont la portée est politique. Les danseurs, danseuses et chorégraphes participent aussi à une contestation sociopolitique en proposant leur propre sensibilité, leur propre imagination. À ce propos, l'historienne de l'art Ève Lamoureux écrit que « le regard sensible que les artistes portent sur les choses, et les démarches et techniques artistiques permettent d'élaborer des relations nouvelles, de jouer dans les interstices, de dévoiler les nuances, les clairs-obscur » (Lamoureux, 2007, p. 325). Le politique en danse actuelle s'illustre entre autres par une déconstruction des identités, des acquis, de la normalisation des corps et des pouvoirs institutionnels. Comme l'énonce une théoricienne américaine de la danse postmoderne, « focus on dance enables a more thorough understanding of the cultural constructedness of body and identity and a more far-reaching set of strategies for effecting social change » (Foster, 1998, p. 6). C'est en creusant le corps comme territoire et comme matière que la danse contemporaine permet de dévoiler des pratiques de résistance.

Suite à l'appropriation du concept de biopouvoir élaboré par Foucault par de nombreux courants des sciences sociales contemporaines comme la troisième vague féministe, les *blackstudies*, la pensée *queer*, les *fat studies*<sup>1</sup>, la théorie du posthumain et bien d'autres, le corps est de plus en plus positionné au centre de la réflexion. Plus largement, les créations artistiques actuelles peuvent nous aider à penser, par la mobilisation de différentes sensibilités, d'autres formes de réalités, d'autres modes

---

<sup>1</sup> Voir ROUSSEAU, Audrey, « L'institutionnalisation des *fat studies* : l'impensé des « corps gros » comme modes de subjectivation politique et scientifique », *Recherches féministes*, n°1, p. 9-32.

d'être. L'examen des pratiques contemporaines en art permet, entre autres, de questionner les idéologies hégémoniques actuelles du monde occidental. En effet, on peut y penser des pistes de solution ou du moins de déconstruction de certains principes du néolibéralisme effréné, de l'hétéronormativité, ainsi que tout ce qui relaie des comportements normatifs contraignants sociologiquement, politiquement, culturellement ou historiquement.

J'ai choisi d'analyser trois œuvres chorégraphiques pour tenter d'identifier et de comprendre certains procédés artistiques de résistance, de détournement et de déconstruction des normativités. En proposant différentes formes d'expressions corporelles, ces œuvres bousculent et brouillent plusieurs codes de l'identité normative et permettent ainsi une réelle exploration des subjectivations, comme réappropriation politique du sujet. Pour considérer ces pratiques qui critiquent à leurs manières l'essentialisme et le pouvoir naturalisant<sup>2</sup>, j'emploie deux approches théoriques, en plus d'une certaine sociologie du corps, la pensée *queer* et le posthumanisme. À leur niveau et selon des aspects différents, l'une s'adressant plus spécifiquement à la sexualité et au genre des individus, l'autre relevant davantage de l'hybridation des corps et de la mutation, la pensée *queer* et les théories du posthumain questionnent les configurations fixes de l'identité et leurs incarnations dans le corps. Des textes comme le *Manifeste du cyborg* d'Haraway, *l'Histoire de la sexualité* de Foucault, ainsi que tout le travail de réflexion sur les normes effectué par Butler sont des initiateurs essentiels à l'évolution de cette recherche.

Le corpus comprend donc les pièces *Husk* du chorégraphe George Stamos en collaboration avec la compagnie Montréal Danse (2012), *Yellow Towel* de Dana Michel (2013) et *Paraiso, coleção privada* de Marlène Monteiro Freitas (2012).

---

<sup>2</sup> La ténacité des définitions et des catégorisations dites « véritables » et « naturelles ». Par exemple, le genre cherche à dénaturer le sexe, à en montrer le caractère construit, plutôt qu'unique, strict et véridique.

Elles ont toutes été présentées à Montréal dans la dernière décennie et révèlent des représentations de corps marginales, instables et ambiguës. Le choix de trois pièces en est un méthodologique. La problématique du mémoire vise un propos qui se veut plus universel et qui doit donc s'appuyer sur plus d'une seule œuvre. Le choix de deux aurait imposé une comparaison entre les œuvres, tandis que la sélection de trois œuvres permet de proposer un aperçu des pratiques de résistance tout en permettant de les approfondir.

Le travail s'érige à partir d'intuitions, il comporte un fort aspect réflexif. C'est dans cette optique que se développent les différentes parties du mémoire. Je tente d'abord de résumer la pensée de plusieurs auteurs dont la danse ne fait pas partie prenante des objets d'études, mais qui ont construit une réflexion philosophique et sociologique autour des notions de pouvoir et de résistance sur et par le corps. Ces notions sont interprétées en regard des différentes pratiques de danse dans les deux premiers chapitres et elles sont appliquées par la suite à des études de cas.

Le premier chapitre offre une description des principaux concepts théoriques mis plus tard à l'épreuve. Le concept fondamental de pouvoir – surtout celui de biopouvoir explicité par Foucault – solidifie cet ancrage théorique. Puis, je tente de décrire comment cette notion du micropolitique se retrouve dans certaines pratiques artistiques et comment elle s'illustre en tant que résistance à la normativité. À l'aide des textes de Butler, Ardenne et Eco, je propose de dévoiler comment certains types d'œuvres présentent des expériences esthétiques qui touchent différents registres de sensibilités. Tout en m'appuyant sur les théories de Butler, accompagnée d'historiens de l'art, j'essaie de cerner le plus clairement possible ce qu'est une résistance à la norme, une résistance micropolitique et une résistance artistique. Pour mieux saisir leurs incarnations dans le corps, la pensée *queer* et la théorie du posthumain sont mises à contribution. Les auteurs et artistes qui adoptent ces postures participent à dévoiler ce que Bourlez décrit comme le « service de l'oppression des flux

capitalistes, de l'insupportable grossièreté phallique dominant avec certitude les minorités : femmes, noirEs, homosexuelLEs, animaux, végétaux... ». Il poursuit en affirmant que les pratiques artistiques qui, grâce à un processus de subjectivation, réussissent à réinventer les identités, contribuent à « autant de possibilités d'agir contre le phallogocentrisme, autant de manières de faire valoir les failles, les métissages et la vulnérabilité, d'entendre les altérités » (2013, p. 15).

Le second chapitre propose une brève histoire de la danse pour ensuite esquisser un projet de définition du médium. On y trouve également une explication des modes de politisation en danse ainsi que la conception de l'objet-corps et des processus de subjectivation de celui-ci. J'amorce également une exploration des différentes transgressions possibles dans les pratiques corporelles et plus spécifiquement posthumaines et *queers*. C'est entre autres en s'adressant aux principaux dualismes exposés clairement par Haraway qu'une résistance peut être dévoilée.

Divisé en trois parties, le troisième et dernier chapitre débute par une brève présentation des œuvres et des artistes faisant partie de mon corpus. J'analyse ensuite en détail les trois pièces choisies pour enfin exposer des procédés concrets de déconstruction des normativités. Chaque œuvre révèle plusieurs types de résistance spécifiques tels que la lenteur, la déviance identitaire, le dégoût, le travestissement, la nudité, l'hybridation ou encore l'animalité. Ces stratégies esthétiques sont appuyées théoriquement par des auteurs spécifiques aux thèmes ciblés.

Poser un regard d'historienne de l'art sur des pratiques de danse, un médium qui ne fait pas partie de ce que l'on considérerait traditionnellement comme les Beaux-arts<sup>3</sup>, ou qui en découle<sup>4</sup>, est une proposition qui peut surprendre. Pourtant, ma prémisse est qu'il est pertinent et profitable d'utiliser les outils et les références de l'histoire de

---

<sup>3</sup> Peinture, sculpture, architecture et gravure.

<sup>4</sup> Installation, performance, photographie, vidéo-art, art conceptuel, bio-art, art web, etc.

l'art pour analyser des œuvres d'art vivant, plus spécifiquement de danse actuelle. Les pratiques corporelles, les imaginaires et les univers singuliers des chorégraphes et des interprètes actuels peuvent être analysés à partir des mêmes concepts théoriques, historiques, philosophiques et politiques que les autres pratiques artistiques.

Les départements de danse, contrairement à l'histoire de l'art, se concentrent surtout sur des questions de somatique, de phénoménologie du corps, de kinesthésie, d'enseignement de la danse, d'étude anthropologique de la danse, ou adoptent une perspective personnelle de créateur ou de professionnel du milieu<sup>5</sup>. Je ne suis ni danseuse ni chorégraphe. Mon travail de recherche se veut interdisciplinaire, comme l'est l'histoire de l'art, et davantage tourné vers des concepts artistiques, philosophiques, sociologiques et politiques.

Puisque la danse est un art vivant, j'aurais aussi pu m'inscrire dans une histoire de la performance et employer des théories et des outils propres à ce médium. Toutefois, tout en reconnaissant amplement ses apports, j'ai voulu m'en distinguer, car ces deux formes d'art ne possèdent pas la même histoire, ne se déploient pas sur les mêmes scènes, n'interviennent pas dans les mêmes cadres, n'appréhendent pas toujours le corps de la même manière et ne touchent pas exclusivement les mêmes publics. Bien sûr, ces deux disciplines se croisent souvent et j'en tiendrai compte.

---

<sup>5</sup> « La danse et sa triple voie : création, interprétation et enseignement » (Ginot et Michel, 2008, p. 99).

## CHAPITRE I

### POUVOIRS ET RÉSISTANCES

Pour concevoir certaines pratiques en danse contemporaine comme des propositions critiques sociopolitiques, le paysage théorique dans lequel je chercherai à les inscrire sera envisagé principalement selon la pensée de Foucault et Butler. Chacun à travers une démarche spécifique, ces deux penseurs ont élaboré un discours autour du pouvoir, de la normativité, de la notion de résistance et de l'importance du corps au sein de ces différents concepts.

Plusieurs courants théoriques critiques contemporains ont été influencés par la conception du pouvoir proposée par Foucault. Ses recherches ont pavé la voie à une meilleure compréhension des identités marginales et des rapports de force à travers les rapports sociaux, ces questions sont toujours d'une grande actualité. Certaines disciplines comme les études de genres, la pensée *queer*<sup>6</sup>, mais aussi les *cultural studies* ou les études postcoloniales se sont beaucoup inspirées des théories françaises développées dans les années soixante. Ces approches participent à la compréhension de nouveaux modes de subjectivation ainsi qu'à la reconnaissance de formes de résistance politiques à la normativité.

Dans le livre *Les normes chez Foucault*, Legrand résume la position intellectuelle que maintient le philosophe et historien dans l'élaboration de sa pensée :

L'analyse de Foucault est une analyse non seulement matérialiste, mais politique, visant plus précisément à politiser et donc à soumettre à une mise en question publique, un certain nombre de pratiques que leur appui sur une

---

<sup>6</sup> « La conception du pouvoir élaborée par Foucault n'y est pas étrangère. Elle est même l'un des points de départ – ce n'est pas le seul – de la théorie et des pratiques politiques *queers*.» (Bourcier, 2001, p. 133).

scientificité prétend soustraire à toute problématisation de cet ordre. [...] Il nous faudra donc envisager les constructions foucaaldiennes à l'aune de cette norme de *politisation possible*<sup>7</sup>. (2007, p. 7)

C'est en ce sens que la perspective foucaaldienne sera employée dans le cadre de ce mémoire, pour étudier un corpus de danse qui de prime abord n'est pas considéré comme une *pratique politisée*.

### 1.1. Pouvoir

Pour comprendre cette démarche réflexive, il est nécessaire de connaître la conception du pouvoir selon Foucault. Dans son ouvrage devenu maintenant un classique : *La volonté de savoir*, premier tome de l'*Histoire de la sexualité*, le philosophe français explique cette notion qui constituera un de ses principaux champs d'études, ainsi que des formes de résistances possibles.

Il débute en définissant ce que le pouvoir n'est pas et précise qu'il n'est pas unidirectionnel et central, qu'il n'est pas exercé entièrement et uniquement par un État souverain sur ses sujets, qu'il n'est pas une domination singulière et répressive. Le pouvoir n'appartient pas exclusivement à un groupe de personnes ou à des institutions, mais il est dynamique et instable. Il est une multitude de rapports de force « qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et constitutifs de leur organisation » (Foucault, 1976, p. 122). Le pouvoir se renforce, se modifie et se développe en lui-même, de manière non consciente et involontaire. Il est omniprésent et se produit dans toutes relations sociales : « les relations de pouvoir (...) ont, là où elles jouent, un rôle directement producteur » (Ibid., p. 126). Il n'est donc plus répressif, mais constitutif.

---

<sup>7</sup> En italique dans le texte.

Par ailleurs, Foucault lie intrinsèquement le concept de résistance au déploiement du pouvoir. À ce sujet, Bourcier écrit « que là où il y a pouvoir, il y a résistance et que pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir » (2006, p. 127). Puisque les rapports de pouvoir existent au sein de toutes relations, les pratiques de résistance peuvent aussi être présentes dans ces relations, il n'y a donc plus de position spécifique et incarnée du « grand Refus » (Foucault, 1976, p. 126). Les résistances s'insinuent et s'infiltrent dans les failles de la société et participent à une instabilité des États de pouvoir. Comme le détaille si bien Foucault, les « résistances (...) sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées, ou sacrificielles » (Ibid., p. 126). Ces résistances peuvent advenir parce qu'elles sont produites par des sujets qui détiennent une certaine liberté, une autonomie, une marge de manœuvre qui rendent possible une remise en cause des processus de normalisation.

### 1.1.1. Biopouvoir

Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le pouvoir souverain s'affirme par la répression<sup>8</sup>, l'âge classique amène de nouveaux types de mécanismes de pouvoir, de même que de nouveaux types de pouvoir. Dans nos sociétés modernes, le principal mécanisme de pouvoir n'est plus la loi (quelque chose est juridiquement bien ou mal, vrai ou faux), mais la discipline (le pouvoir de normalisation est beaucoup plus fluide et nuancé). Le pouvoir devient alors positif et producteur, c'est-à-dire qu'il a pour formes et fonctions d'inciter, de renforcer, de contrôler, de surveiller et d'organiser les forces qu'il soumet : « le pouvoir s'est donné pour fonction de gérer la vie » (Ibid., p. 181).

---

<sup>8</sup> Droit de vie ou de mort jusqu'au XVII<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècle



Poursuivant cette logique, Foucault énonce que nous serions aujourd'hui dans une ère du biopouvoir où le corps contemporain est manipulé, régulé, calculé, pris en charge et donc normalisé par des formes de pouvoir variées, notamment ceux de la médecine, de la science, de la famille ou de l'école. Comme l'écrit Baudrillard dans son livre *La Société de consommation* : « dans quelque culture que ce soit, le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales » (1970, p. 200). Il avance que dans la société occidentale actuelle, caractérisée par une intégration totale au capitalisme, par une croissance de la société de consommation et donc de la propriété privée, le corps est dorénavant conçu comme un capital individuel et fétichisé. Dans une perspective où tout devient outil de production ou de consommation, le corps est lui-même envisagé comme un objet à consommer, à cultiver et à parfaire. L'individu est conditionné à se réappropriier son corps comme objet distinct du sujet « selon une logique toute fétichiste et spectaculaire » (Ibid., p. 203).

La répression négative assure un pouvoir souverain, tandis que les normes sociales assurent le biopouvoir<sup>9</sup>. Les normes sont donc des « mécanismes continus, régulateurs et coercitifs. [...] Une société normalisatrice est l'effet historique d'une technologie de pouvoir centré sur la vie; [...] la vie comme objet politique » (Foucault, 1976, p. 189). Les normes interviennent sur l'intériorité des comportements individuels et collectifs, elles agissent comme des régulateurs de soi. Dans cette optique, le corps devient un élément central dans une réflexion critique sur les processus de normalisation et de subjectivation dominants. Car, « ce corps réapproprié ne l'est pas selon des finalités autonomes du sujet, mais selon un principe *normatif* de jouissance et de rentabilité hédoniste » (Baudrillard, 1970, p. 204). Cette nouvelle conception morale du corps s'inscrit, selon Baudrillard, dans un contexte de

---

<sup>9</sup> « Ces deux mécanismes irréductibles de pouvoir sont pourtant complémentaires; le consentement juridique aux lois publiques n'est que la conscience idéale d'une soumission aux normes » (Gros, s.d., p. 5).

conditionnement à de nouvelles conceptions de l'agencement social qui engendre inévitablement des modifications d'intelligibilité de l'objet-corps<sup>10</sup> dans ses dispositions politiques, économiques et culturelles.

### 1.1.2. Micropolitique et art politique

Dans son mémoire de maîtrise sur *Les Représentations de figures genderqueers en art actuel*, Dubois poursuit la réflexion sur les résistances et les inscrit dans une échelle micropolitique.

En allumant des foyers de résistance dans les corps, les habitudes de vie ou les relations interpersonnelles par exemple, on court-circuite l'aliénation induite des individus par la société. [...] Cette posture foucauldienne cherche donc à incarner une position stratégique visant à exhiber les mécanismes d'autorité par une infiltration quotidienne et répétée des structures d'assimilation et de normalisation. (2014, p. 26)

C'est dans cette poursuite de la pensée de Foucault que sera envisagé le concept théorique de résistance micropolitique présent au sein du biopouvoir. La critique du politique ne se fait donc plus simplement dans l'arène traditionnelle, c'est-à-dire au sein ou à propos des institutions, mais se déroule dans tous les rapports de force et toutes les relations où le pouvoir s'exerce, dans les microrelations.

Créé par Deleuze et Guattari, le concept de micropolitique puise ses sources en philosophie politique. Il sera envisagé tel que le décrit le philosophe marxiste Junqing. « Ce que l'on appelle la « micropolitique » s'intéresse plutôt aux structures de pouvoir à petite échelle, disséminées, ainsi qu'aux mécanismes de contrôle inhérents aux activités sociales et à la vie quotidienne » (2008, p. 58). Encore une

---

<sup>10</sup> L'objet-corps rejoint ici le concept d'objectivation comme procédé de construction d'un savoir autour d'un objet spécifique. Il se distingue du corps comme sujet, qui implique un ressaisissement des modalités politiques (Tassin, 2014, p. 157).

fois, le politique peut être présent autrement que dans un projet utopique d'envergure, une distinction entre micropolitique et macropolitique semble donc essentielle. Plusieurs théoriciens importants ont élaboré des critiques micropolitiques de différents champs sociaux, historiques ou culturels comme Foucault, Deleuze ou Baudrillard<sup>11</sup>.

Il est vrai que les pratiques artistiques micropolitiques s'inscrivent dans un changement de paradigme en rupture avec les avant-gardes et leurs projets politiques collectifs et utopiques. « L'espace civique est aujourd'hui totalement annexé par les pouvoirs privés de l'économie et par l'activité instrumentale de la politique étatique » (Uzel, 2003, p. 2). D'où l'intérêt d'explorer les espaces et pratiques micropolitiques qui relèvent d'une volonté de réinsérer, de réanimer et d'actualiser le politique en art. Comme l'écrit E. Lamoureux,

[L'art] bouleverse et interpelle de multiples façons et les réactions qu'il engendre, les réflexions ou les sensibilités qu'il provoque jaillissent de la personne elle-même. Nous ne sommes donc pas dans la logique d'un face-à-face entre un émetteur et un transmetteur souvent présente dans le discours politique ou militant. (2007, p. 325)

Car, à l'époque moderne, cette logique politique se situe davantage dans la création d'un espace commun où l'échange et la réalisation d'un « sens commun » sont privilégiés (D. Lamoureux, 1994. p. 74).

Selon Ardenne également, l'art micropolitique se distingue de l'art politique associé à la modernité. Il prend ses distances avec une construction binaire et institutionnelle de la politique et apparaît suite à « la fin des grands récits » proclamée par Lyotard. L'art

---

<sup>11</sup> « L'attention a commencé à se porter volontairement vers les phénomènes micropolitiques et les structures de pouvoir correspondantes. Que ce soit l'analyse par Foucault des micropouvoirs disciplinaires, normatifs et disséminés à l'œuvre dans des domaines périphériques tels que l'armée, la prison, l'hôpital ou l'école ; que ce soit l'analyse de Deleuze et d'autres sur la politique du désir ; ou encore l'analyse de Baudrillard sur la politique de marginalisation et de différenciation, toutes sont typiquement des critiques micropolitiques » (Junqing, 2008, p. 58).

micropolitique « sera qualifié, non seulement par ses objectifs plus mesurés, mais par l'absence d'une vision prédicative et, en conséquence, par sa préférence pour des actions de portée immédiate » (Ardenne, 1999, p. 266). Cette forme de contenu politique se situe dans un cadre théorique, conceptuel et historique auquel correspondent certaines particularités:

D'abord, le refus des modes d'être du moderne tels que le culte du nouveau, l'avant-gardisme, la globalisation ou une téléologie de l'utopie. Encore, l'accent mis sur une relation décripée à l'Histoire, décripation à même d'autoriser d'en révéler ou d'en revisiter les formules passées. Enfin, l'impulsion d'un principe de jouissance au présent (l'avenir peut attendre) voyant réactivés consommation individuelle et projets intimes (assomption du moi je). (Ibid., 2000, p. 5)

Le postmodernisme, toujours selon Ardenne, est caractérisé par une grande incertitude, un indéterminisme qui favorise la pluralité, une fragmentation des identités et une ouverture aux pratiques hybrides, aux références à la tradition et une multiplication des perspectives. Une nouvelle temporalité est amenée, les artistes ont tendance à travailler dans l'immédiateté et à privilégier un rapport direct au réel. On assiste à l'émergence de formes artistiques où le corps de l'artiste ou celui du récepteur prennent une place de plus en plus importante, comme on le voit dans la performance, l'art relationnel, le *body art*, l'installation, le *land art*, etc. Beaucoup d'œuvres introduisent dorénavant des éléments sociaux ou micropolitiques dans leurs démarches, dans leurs expérimentations. Les liens entre l'artiste et le spectateur sont revisités, le premier ne propose généralement plus de message univoque, mais propose plutôt une expérience sensible et subjective. Selon H. Foster (1998), le spectateur devient lui aussi, un acteur actif qui doit décoder les messages et non seulement contempler passivement une esthétique ou un spectacle.

C'est dans un contexte de crise du sujet moderne et par une redéfinition de soi (qui se détermine dorénavant aussi par ce qu'il n'est pas et non simplement par et pour le sujet lui-même), que s'élabore la postmodernité. Réapparaissent ainsi des modes de

subjectivation producteurs d'identités. Les pratiques artistiques qui en découlent sont plutôt d'ordre suggestives et non injonctives. Le politique en art tend à prendre une forme moins militante : des « modes d'action artistiques » fragmentaires, vernaculaires, indécis, délibératifs, mesurés, inscrits dans le réel, qui cherchent à créer des contacts ou des microsituations (H. Foster, 1998).

Dans le cas précis de cette recherche, les propositions politiques examinées à travers certaines pratiques artistiques sont de l'ordre de la « production performative d'identités » (Labrecque, 2009, p. 11), c'est-à-dire que de nouvelles productions de subjectivités prennent vie au sein d'actions sociales, telles que représentées dans les œuvres.

### 1.1.3. Expérience du sensible et œuvre ouverte

C'est ainsi que des pratiques micropolitiques, parfois moins évidentes, moins directes ou explicites peuvent être davantage suggestives et passer par un partage du sensible plutôt que par le discours. Butler apporte une précision importante quant aux modes de subversion<sup>12</sup> de certaines pratiques artistiques et à leurs « mécanismes de sensibilité » :

Les actions qui peuvent être immédiatement interprétées me gênent. Elles sont plus facilement récupérables. En revanche, celles qui mettent à l'épreuve nos pratiques de lecture, qui nous plongent dans l'incertitude quant au mode de lecture à adopter, qui nous contraignent à redéfinir la façon dont nous interprétons les symboles publics, me semblent particulièrement précieuses. (2005a, p. 36)

---

<sup>12</sup> Butler emploie le terme de subversion. J'essaierai le plus possible d'utiliser le terme de résistance, car comme l'écrit H. Foster, l'art politique actuel ne peut être subversif puisqu'il ne se situe jamais complètement en dehors de l'objet de sa critique, il ne peut donc être transgressif ou subversif, mais seulement en résistance (H. Foster, 1985, p. 149).

Selon elle, les pratiques qui forcent à revoir leurs propres modes de lecture sont les plus puissantes. Il est approprié de faire un parallèle avec les notions de partage du sensible et d'une politique de l'esthétique de Rancière ainsi que les recherches d'Eco sur le concept d'œuvre ouverte.

Eco écrit sur les débuts de l'art contemporain et plus généralement sur la poétique des œuvres artistiques. Il avance qu'une œuvre ouverte permet et encourage une interprétation subjective par le récepteur. Selon l'auteur, au cours de l'histoire, les artistes ont toujours été conscients de l'autonomie du sujet percevant, bien qu'ils aient tenté le plus possible d'orienter l'interprétation vers une lecture univoque, juste et prédéfinie. Eco avance que ce n'est qu'à l'époque contemporaine, c'est-à-dire depuis la fin du XIXe siècle, que les artistes appliquent réellement et volontairement cette conception de l'œuvre ouverte. Désormais, plusieurs créateurs valorisent une conception de l'œuvre qui « demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambigüe. Elle substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientation, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes » (Eco, 1965, p. 22).

L'art n'agit pas sur la connaissance du monde au même titre que la science, mais plutôt comme une « métaphore épistémologique » qui relaie les différentes conceptions du monde selon les différentes cultures contemporaines. Cette conception de l'ouverture de l'œuvre est donc aussi représentative de l'évolution de la compréhension des nouveaux grands paradigmes contemporains. Par exemple, le dualisme vrai/faux, longtemps maintenu comme deux valeurs immuables, se voit remplacer par une logique plus floue, où l'indéterminé devient une « catégorie de savoir » (Ibid., p. 30). Un autre dualisme traditionnel est mis à mal dans cette conception contemporaine de l'objet; en évoquant Sartre, Eco montre que l'opposition stricte entre être/paraître ne peut plus s'appliquer telle quelle, car la perception d'un objet est intellectualisée beaucoup plus fluidement. Cependant,

l'œuvre ouverte ne doit pas être conçue comme chaotique, mais plutôt comme s'inscrivant « dans un champ de relations. [...] Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque, mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur » (Ibid., p. 34). Eco insiste sur ce point, car il précise que selon la conception occidentale d'une œuvre d'art, celle-ci doit être conçue comme un ensemble cohérent et singulier reflétant l'empreinte personnelle de l'artiste.

Selon Rancière, certaines expériences esthétiques arrivent à « faire exister des nouveaux modes de sentir et induisent des formes nouvelles de subjectivité politique » (2000, p. 7). D'après lui, les pratiques artistiques rendent sensible l'existence d'un commun<sup>13</sup> tout comme des individualités distinctes. Comme l'explique Ardenne, « l'individu engagé conjugue en sa personne l'individu singulier et l'individu politique. S'engager, c'est refuser pour soi l'appartenance au grand corps flasque et dissocié du social » (Ardenne, 1999, p. 33). Rancière exprime donc sa conception du politique en art en ces termes:

Le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, le rapport entre « l'esthétique de la politique » et la « politique de l'esthétique », c'est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans la configuration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier. (2000, p. 39)

Cette forme de compréhension des modes de résistance est effective très précisément en danse, car pour un large public, la danse contemporaine demande de déconstruire ses propres codes de lecture et sollicite une implication exigeante dans l'appropriation du sens, de l'image ou de l'action par le spectateur. Bien souvent, très peu, voire aucune narration, récit ou intermédiaire médiatique (texte, figuration, esthétique du beau, référence à la culture populaire, etc.) ne guide le récepteur dans son

---

<sup>13</sup> Des vécus, des désirs, des objectifs, des responsabilités, des émotions, des angoisses.

interprétation. De plus, la danse fait appel à des sens plus rarement interpellés en art comme le sens kinesthésique qui est, dans certains cas, particulièrement éprouvé. C'est donc une forme d'art qui, pour certains, peut proposer des modes d'interprétation, des modes de lecture et d'appropriation du sensible, singuliers.

## 1.2. Normativité

Pour en revenir aux conditions d'existence du biopouvoir, les normes sont centrales au maintien de celui-ci. C'est aussi en elles, par elles, et en s'adressant à elles que se déploient les différentes pratiques de résistance. Il est donc bon de pleinement saisir le concept de norme et d'en présenter diverses manifestations.

Ce que Foucault nomme le « pouvoir de normalisation » n'est pas un espace homogène de « puissance supra-individuelle » (Legrand, 2007, p. 12) où adviennent des règles strictes, mais plutôt un espace fluide où s'inscrivent, circulent, s'articulent des codes normatifs compris, intégrés et rejoués par les individus. Une norme peut être une contrainte, un conditionnement, une discipline ou un mode d'assujettissement qui est intégré par l'individu et qui participe ainsi à la création de sa subjectivité. Selon Legrand qui s'est penché précisément sur ce concept chez Foucault, les normes sont donc un « modèle d'action portant sur des actions, c.-à-d. sur un champ d'actions possibles [qui] ne consistait pas à donner une forme rigide à la conduite des individus normés, mais à configurer leur subjectivité, en tant que celle-ci est précisément une matrice d'actions » (Ibid., p. 154). Les normes participent donc à la régulation de subjectivité chez chaque individu, tout comme chez un groupe d'individus. La normalisation est le processus effectué par une norme sur un individu ou un groupe d'individus et le terme normativité est le caractère ou l'état de ce qui correspond à la norme.



### 1.2.1. Résistances

Les résistances à l'assujettissement aux normes ne sont qu'un repositionnement dans le jeu de relations de pouvoir. Malgré tout, selon Butler, l'exposition, la démythification, l'exhibition des mécanismes de pouvoir, sont tout de même des stratégies de résistance. Dans cette poursuite d'une réflexion foucauldienne, Butler tente de comprendre « la façon dont une norme peut effectivement matérialiser un corps; [...] comment la matérialité du corps peut non seulement être investie par une norme, mais aussi en un sens être animée et profilée par elle » (2005a, p. 15). Elle explore les limites que les normes instaurent quant à notre autodéfinition ou nos projections identitaires plus ou moins marginales. Selon elle, les normes propres au genre se réitèrent et s'inscrivent comme contraintes durant la performativité du genre :

En ce sens, la question n'est pas seulement que des contraintes pèsent sur la performativité, mais plutôt que ces contraintes doivent être repensées comme ses conditions mêmes. La performativité n'est ni un jeu libre ni une représentation théâtrale de soi. (Ibid., p. 123)

Cette perspective s'inscrit dans la foulée de la conception du biopouvoir foucauldien, c'est-à-dire que le pouvoir se renforce à travers les discours par exemple, le performatif « fait advenir à l'être ce qu'il nomme » (Ibid., p. 124), au sens où le discours participe à la production du sujet. Devenir sujet, c'est principalement intégrer, intérioriser ces normes, « réguler son propre moi » (Ibid., p. 119). La norme est donc productrice. Plusieurs exemples concrets de normes sont proposés dans son ouvrage *Humain, inhumain : le travail critique des normes*, comme la gestion des naissances dans un hôpital, l'historique des noms et prénoms<sup>14</sup> ou encore leurs connotations genrées, les rôles familiaux, la distinction entre l'espace privé et l'espace public, les calculs<sup>15</sup> et les termes médicaux, les protocoles culturels, sociaux

---

<sup>14</sup> Leur connotation religieuse, géographique, leur étymologie, etc.

<sup>15</sup> La pesée et la mesure participent à catégoriser et normaliser un nouveau-né.

et/ou hygiéniques de la prise des repas, de la défécation, du langage, de l'expression et du contrôle de la sexualité, etc. Plus précisément, le capitalisme<sup>16</sup> est une idéologie qui se légitime grâce aux normes qui permettent de réguler les rapports sociaux ainsi que les individus. Butler écrit :

La marchandisation du monde relève pour nous de l'évidence. Quel était l'objectif de Marx? Justement de faire en sorte que l'évidence devienne spectrale, étrange. Comment cela est-il possible? Il faut se saisir de l'opinion, de la doxa dominante et la soumettre à une analyse approfondie. Il faut traverser une épreuve douloureuse : se déprendre de ce qui nous est le plus familier. (Ibid., p. 98)

Elle met en évidence l'importance de se défaire de la puissance essentialisante des pouvoirs. Les normes sont puissantes et solides. « Il faut une communauté singulièrement vigoureuse (et politiquement informée) autour de vous pour atténuer le sentiment d'échec (...) Il faut une lutte collective pour repenser la norme » (Ibid., p. 20). Car les résistances à la norme, que Butler appelle aussi subversions, peuvent très rapidement être récupérées par l'autorité, le pouvoir dit hégémonique. Les sociétés démocratiques ont l'habileté à inclure, à intégrer et à transformer en bien de consommation tout élément provenant de la contreculture. Ainsi, la subversion paraît très difficile si l'on tient compte du pouvoir d'assimilation au sein des sociétés occidentales actuelles. En effet, toute avant-garde devient la norme, et toute subversion culturelle devient ultimement assimilée aux courants populaires et conformistes. H. Foster suggère que ce sont maintenant les processus de contrôle qui sont explorés à travers les nouvelles formes de résistances artistiques et non plus les signes génériques ou les codes esthétiques de l'exploitation, du pouvoir et du contrôle comme tels et que, ce faisant, « it must interrogate the means of representation themselves as structures of authority (...) and by so doing, to expose the ideological discourses that both define and mediate between images and their audiences » (1985,

---

<sup>16</sup> C'est aussi vrai pour d'autres idéologies (marxisme, islamisme, socialisme, etc.), mais, à l'époque contemporaine, le capitalisme est celle qui domine largement dans le monde occidental et dans lequel s'inscrivent les auteurs mis à contribution.

p. 149). Toutefois, il pose aussi une mise en garde. Il arrive que la distance critique artistique ne soit pas assez clairement perçue, ou même douteuse, ce qui engendrerait un renforcement de la situation « dénoncée » (Ibid.).

Rochlitz explique que les œuvres d'art sont avant tout des « symboles publics accessibles » (1994, p. 199), qu'elles ont inévitablement des conséquences sociales et comprennent donc nécessairement un potentiel politique. Grâce à la conception singulière et intime d'une œuvre, c'est par le regard du public que se dévoilera la charge politique : subtile et même ambiguë, moins explicite et dénonciatrice, révélant qu'il « n'y a pas un type d'expérience qui soit en soi d'une pertinence artistique supérieure; il n'existe pas de langage universel de l'art. [...] pas de valeur universelle d'une œuvre » (Ibid., p. 199). L'historien de l'art spécifie que ce ne sont pas les œuvres qui s'affichent ouvertement comme politisée, avec un message clair et un propos explicite qui possèdent la plus grande implication politique. L'évolution des pratiques et des médiums en art visuel depuis les années soixante, soit la remise en question du mode de réception des œuvres, leurs inclusions dans les institutions, l'escalade de leurs valeurs marchandes, ainsi que la remise en question de la figure même de l'auteur (Ibid., p. 206-207), a permis la consolidation d'expériences esthétiques devenues plus significatives que celles d'œuvres figuratives traditionnelles. Ces transformations mènent davantage vers des pratiques artistiques micropolitiques fondées sur une sensibilité (féministe, postcoloniale, autobiographique) qui proposent une prise de conscience du récepteur, bousculent l'apathie ou détournent le « langage stéréotypé » (Ibid., p. 218). Les arguments politiques employés ne relèvent plus de la raison, mais de l'expérience, des goûts, des sensations ou des émotions et les stratégies employées sont plutôt de l'ordre de l'expérience concrète, de distanciation avec le familier ou avec les normes et d'une participation à d'autres types de rapports au monde et aux gens.

Comme l'écrit Métais-Chastanier dans son article *Les subversions silencieuses : pour une poétique de l'opacité*, les arts du spectacle semblent être considérés comme possédant ce potentiel de résistance si durement accessible aujourd'hui. Dans le sens où, la scène ferait partie des « contre-emplacements », tels que décrit par Foucault. C'est-à-dire des « contre-emplacements [...] dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, 1984, cité dans Métais-Chastanier, 2010). Métais-Chastanier décrit le processus subversif comme étant une « proposition d'autres modalités de restitution, de représentation et de perception » (Ibid., p. 64). Les résistances se doivent donc d'incarner des modalités subtiles, sensibles et expérientielles<sup>17</sup>. L'auteure suggère que les pratiques subversives en art de la scène doivent laisser une certaine liberté d'interprétation (Eco, 1965), qu'elles ne doivent pas présenter un objet tel qu'il est, mais créer un espace de réception, des conditions de lecture énigmatiques pour le spectateur.

À propos de la récupération des propositions subversives, Butler écrit que : « toute tentative de subversion est potentiellement récupérable [...] il n'est pas possible de planifier ou d'anticiper les effets de la subversion » (2005a, p. 34). Selon elle, c'est entre autres le propre de la subversion que de ne pas pouvoir en connaître et prévoir ses effets. D'ordre micropolitique, elles sont généralement éphémères et éventuellement remplacées par d'autres. Pour plusieurs penseurs, surtout marxistes<sup>18</sup>, n'importe quelle forme de revendication radicale s'inscrit dans, réitère et accroît le pouvoir. Butler écrit toutefois que :

Certes nous sommes bien en train d'accroître l'emprise du pouvoir par notre subversion ostensible, mais il y a accroissement et accroissement. Accroître l'emprise du pouvoir ne signifie pas nécessairement l'accroître à l'identique :

---

<sup>17</sup> Ceci ne dirige en rien la connotation de la résistance ou sa stratégie. Elle peut être trash, vulgaire ou grotesque et sensible. Qui stimule l'intelligence et ne s'expose pas qu'au premier degré.

<sup>18</sup> De nombreuses analyses historiques, philosophiques et politiques ont été effectuées selon une méthode dialectique matérialiste. Fortement influencés par la pensée marxiste, beaucoup d'auteurs contemporains se présentent comme marxistes, critiquant aussi des fondements du capitalisme.

cela peut vouloir dire le réitérer sous des formes nouvelles. L'accroissement n'est pas un processus mécanique. Il faut bien voir que le pouvoir est une chose qui produit des effets inattendus, qu'assurément nous pouvons accroître le pouvoir, mais que cet accroissement peut prendre la direction d'un futur inconnu. (Ibid., p. 34)

Dans un perpétuel processus de mieux comprendre et de révéler la construction des discours de vérité (Gros, s.d.), elle préconise l'intégration et la mise en circulation de termes différents, de nouveaux vocabulaires, de nouvelles formes visuelles, de nouveaux canaux de communication.

### 1.2.2. Mise en garde

Il est important d'élever une mise en garde face à notre tendance comme chercheur à considérer notre pensée comme extérieure à la norme. Il arrive souvent que l'individu ou le chercheur « pense pouvoir disposer d'un ensemble de principes tirés de certaines pratiques et prétend ensuite les appliquer à d'autres » (Ibid., p. 34). Ce principe de précaution est d'autant plus important à retenir lors d'une analyse de spectacles et lors de l'interprétation des procédés esthétiques spécifiques et théorisés. Ainsi, un processus de déconstruction critique s'effectue en « libér[ant un présupposé] de son site métaphysique afin de comprendre quels intérêts politiques étaient renforcés par cette localisation et donc à permettre à ce terme d'occuper et de servir des buts politiques très différents » (Ibid., p. 34). C'est donc en faisant émerger les résistances des œuvres que différentes productions de subjectivités sauront advenir. C'est aussi pourquoi j'aurais recours à la pensée *queer* qui refuse les contraintes des ontologies fixes.

### 1.3. Le pouvoir queerisé

La pensée *queer* peut être conçue comme une approche théorique contemporaine qui possède un potentiel critique considérable sur lequel il est possible de s'appuyer pour effectuer une partie de l'analyse de notre corpus d'objets de danse contemporaine. Elle propose une certaine conception du biopouvoir qui poursuit plusieurs idées abordées précédemment et la déconstruction critique est au centre de sa démarche en tant qu'outil méthodologique.

#### 1.3.1. La pensée *queer*

Avant tout, la pensée *queer* émerge suite à plusieurs vagues de féminismes, en réaction à un essentialisme, bourgeois et blanc, à une conception masculino-centré de l'homosexualité, à une critique du système identitaire sexuel binaire et plus généralement à un système patriarcal hétéronormé. En écrivant *La volonté de savoir*, Foucault remet la sexualité au centre de la réflexion sur le corps et ses processus de normalisation. Il présente désormais les discours sur la sexualité comme des lieux de pouvoirs, de régulation et d'oppression très puissants. Les théoriciens en sciences sociales qui s'intéressent à ces questions<sup>19</sup> s'approprient cette définition et prennent conscience des modes de subjectivation dominants qui marginalisent inéluctablement une partie des sujets. Cette conception politique de la sexualité met en évidence la rigidité des normes vis-à-vis des sexualités non-hétéronormatives. Cette sphère privée se doit d'être repositionnée dans l'espace public et l'approche *queer* ne cherche pas à faciliter l'intégration des « anormaux » aux structures dominantes, mais elle se propose plutôt de déconstruire les définitions mêmes de la normativité. Comme l'écrit

---

<sup>19</sup> Ève Kosofsky Sedgwick, David Halperin, Jack Halberstam.

Butler, « les ontologies fixes sont, depuis bien longtemps, des sites très importants de la violence » (Ibid., p. 34). Des propositions *queer* vont participer à créer des espaces alternatifs de construction identitaire, des modèles de corporéité différents et vont penser et fabriquer de nouveaux cadres d'intelligibilité. Une position *queer* cherche à penser et à considérer davantage les sexualités marginalisées, mais cherche aussi à penser l'antinormativité, « la pensée *queer* devient donc un outil de résistance, un outil de savoir politique et militant » (Dubois, 2014, p. 44) et c'est plutôt dans ce sens que sera utilisé cet outil d'analyse.

Les artistes qui participent à ces formes de résistance luttent contre un essentialisme, une surdétermination des lieux communs, exposent les différences de races, de classes, de pratiques sexuelles, de handicaps, bref, exposent les « anormaux<sup>20</sup> ». L'imaginaire permet d'envisager des possibles, des constructions ou des expériences sociales différentes, des perspectives inatteignables par la rationalité, la productivité ou l'utilité traditionnelle. Une porte s'ouvre ainsi à l'élaboration de nouvelles représentations, de performances artistiques critiques qui questionnent les régimes de représentation eux-mêmes. Dans les arts vivants, l'interprète met en évidence le corps et le conçoit comme un espace en construction, un espace de contestation. Le corps sexué cesse d'être une matière passive et « naturelle » où le genre est préinscrit pour devenir un espace qui illustre et dévoile l'acte de performativité.

#### 1.3.1.1. Performativité

Le concept de performativité a été introduit par John L. Austin, philosophe du langage, qui distingue l'énoncé constatif, de l'énoncé performatif. L'énonciation

---

<sup>20</sup> « Multitudes *queer*, Notes pour une politique des "anormaux" » est le titre d'un texte de Preciado (2003).

performative fait advenir ce qu'elle dit. Cette conception du performatif comme s'autoréalisant en actes, a été reprise et élaborée par Butler dans sa théorie du genre. Selon elle, la sexualité est avant tout une construction sociale. Elle explique que l'individu, en étant témoin des normes sociales, culturelles, politiques, économiques et historiques, est porté à répéter des comportements cohérents vis-à-vis du rôle sexuel qui lui correspond. Ces gestes et comportements sont performatifs. Comme l'écrit clairement Baril dans son mémoire sur Butler et le féminisme postmoderne:

En résumé pour Butler, le genre est un ensemble de normes régulatrices orientées téléologiquement vers un idéal de genre, le masculin ou le féminin, qui fait advenir ce qu'il dit, ce qu'il nomme et ce qu'il répète incessamment. [...] Ce n'est pas un sujet indépendant qui joue ou qui performe le genre, mais bien que le sujet est lui-même constitué, c'est-à-dire construit et reconstruit à travers cette performativité du genre. Autrement dit, le genre fait advenir le sujet tel qu'il est. (2005, p. 82)

Enfin, le genre précéderait le sexe. À tout le moins, il définirait l'importance et la valeur accordées aux traits physiologiques, ce qui renforcerait la perpétuation des rapports de pouvoirs inégaux (Baril, 2005, p. 63). Selon Butler, le sexe naturel serait une donnée plus fluide qui se déploierait en continuum plutôt que binaire, rigide et immuable. Le sujet se construit donc à travers cette performativité du genre, cette répétition, cette normalisation. Qui plus est, comme l'écrit S.L. Foster « Choreography therefore serves as a useful intervention into discussions of materiality and body by focusing on the unspoken, on the bodily gestures and movements that, along with speech, construct gendered identity » (1998, p. 5). Dans son article *Choreographies of gender*, elle avance que l'art chorégraphique dépasse en quelque sorte la performativité du discours pour y inclure celle du mouvement et ainsi permettre de déconstruire un éventail encore plus large de codes et de conventions du genre.



### 1.3.2. Résistances *queer*

Pour démontrer, questionner ou déconstruire ces processus de performativité et cette fiction régulatrice de la cohérence hétéronormative, certaines stratégies, contre-pratiques, ou pratiques de résistance ont été élaborées par différents auteurs comme Bourcier, Preciado<sup>21</sup>, Halperin ou De Lauretis. Elles seront élaborées plus en détail et plus concrètement à la fin du second chapitre.

### 1.4. Pouvoirs et résistances posthumaines

La deuxième approche employée sera celle de la théorie du posthumain. La conception du pouvoir illustrée à travers cette théorie est assez similaire à la conception foucaldienne, elle ne fait qu'inscrire de nouvelles préoccupations et entreprend d'adopter une perspective quelque peu décalée par rapport à la construction des savoirs/pouvoirs traditionnels.

Le corps est une enveloppe charnelle fragile, périssable, modifiable et qui possède incontestablement ses limites. Depuis toujours, les artistes tentent d'en étudier tous les recoins. Au XX<sup>e</sup> siècle, les technologies subissent un développement fulgurant et le paradigme de recherche cybernétique s'installe. La science s'immisce dans le développement des sociétés et de l'économie et devient un potentiel d'amélioration des conditions du vivant. Mais cette place sociale, philosophique, éthique et politique de la science est aussi remise en question (Coulombe, 2009) suite à l'importance qu'elle acquiert. Il se constitue ainsi un champ tout indiqué pour l'exploration artistique qui cherchera à entretenir un rapport critique avec les nouvelles

---

<sup>21</sup> Des textes ont été écrits au nom de Beatriz Preciado, l'auteur se nomme maintenant Paul Preciado.

technologies, leurs implications sur le corps et notamment sur la subjectivité de l'individu.

Les valeurs associées au posthumain sont de l'ordre de l'autodétermination et d'une conception de désuétude du corps. Une stimulation importante de l'imaginaire est dévoilée, une aisance à transgresser les frontières, une démocratisation du savoir et des technologies, une exploration de nouveaux territoires, une volonté de questionner le pouvoir en place, une exploration du concept d'identité (qui sera même nommée condition post-humaine, Maestrutti, 2011) se retrouvent au sein des questionnements posthumains. « La modernité a célébré l'affirmation du Moi, la postmodernité l'a fragmenté, le post-humain cherche à le reconstruire » (Ibid., p. 79). Encore une fois, le corps prend une place importante dans les explorations que poursuivent les artistes et devient un élément central dans la réflexion des théoriciens de la posthumanité. Comme l'écrit Laguarda dans son texte *Post-humain et invention du soi dans la création contemporaine* :

Il s'agit de construire son corps et non plus de subir les lois de la vie biologique, à travers une transformation active des identités et des subjectivités, au-delà des peurs, des superstitions et des dogmes, quels qu'ils soient. Toutes ces expérimentations ouvrent à une exploration métaphysique de la personne, entre figuration et défiguration, norme et pathologie, vie et mort. (2011, p. 146)

Car pour la grande majorité d'entre nous, le corps est le percepteur de la réalité, le moyen principal de « l'être au monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement » (Merleau-Ponty, 1945, cité dans Coulombe, 2006). À l'ère du posthumain, tout renvoie au corps. Celui-ci est conçu comme le centre du langage, de la socialisation, du plaisir, de la force de production, des émotions, de la folie, de l'expression, de la sexualité, etc. Modifier son corps peut aussi signifier participer à reconstruire sa propre identité, sa propre représentation du soi.

D'un point de vue davantage méthodologique, comme l'écrit la philosophe Francesca Ferrando dans son article *Towards a posthumanist methodology. A statement.* : « In its attempt to avoid simplistic polarizations, Posthumanism does not neglect metanarratives or metaphysics, but it recognizes their instrumental use for intellectual and existential investigations » (2011, p. 11). Cette perspective s'efforce aussi de défaire les conceptions binaires traditionnelles et strictes, poursuivant ici l'élaboration d'une réflexion postmoderne qui émet une « critique of objective knowledge and absolute truth » (Ibid., p. 11). Une méthodologie posthumaine incite un décentrement du sujet et l'adoption d'une pluralité de discours, faisant ainsi suite à l'élaboration d'une multiplication des discours grâce aux courants de déconstruction et rejette la supposition d'une catégorie d'individu représentative hégémonique ou prédominante. Le sujet posthumain s'approprie une capacité d'agir et part à la recherche de nouvelles formes de liberté, de nouveaux modes d'être (Bourlez, 2013).

Finalement, une approche posthumaine valorise une pluralité des points de vue ainsi que la mise en valeur des perspectives, expériences et récits marginaux. Cette posture théorique est en soi une forme de résistance à toutes théories hégémoniques ainsi qu'à un mode de vie unique et à un mode de construction universel de l'identité.

L'art posthumain découle aussi des réflexions autour des pratiques corporelles et reprend donc les principales conceptions du corps comme réceptacle des différentes forces politiques. Depuis Descartes, le corps n'est plus conçu comme faisant l'unité avec l'esprit. Ils sont dissociés, l'esprit est rationnel, précis et clair tandis que le corps est fragile, précaire et éphémère. Le concevoir comme un simple mécanisme permet de lui enlever toute dimension symbolique et morale (Le Breton, 2001, p. 230) et d'ainsi écarter la part faillible de l'individu. Le corps devient donc matière, objet technique. Comme l'écrivait Baudrillard, dans nos sociétés de consommation actuelles, le corps devient un objet et même un capital.

Le sociologue français Brohm précise que différentes disciplines de sciences humaines ont développé des approches théoriques qui se sont approprié le corps comme élément central de leur réflexion. Le corps est à la mode. Le corps est devenu un bien précieux, exhibé, qui incarne dorénavant une valeur marchande centrale au système capitaliste. Le corps est donc à considérer comme une marchandise, un objet d'échange. Brohm envisage « le corps [comme une] vérité ultime de la logique marchande en tant qu'aboutissement du mode de production et de consommation capitaliste » (2001, p. 8). Puisque l'attention est dorénavant centrée sur celui-ci, le corps est désormais considéré comme une propriété privée et les différentes idéologies « thérapeutiques » appliquées à celui-ci ne servent qu'à refouler « la dimension politique du corps (...) Cette attitude, en ramenant tout au corps, privatise la sphère publique, ce qui est d'ailleurs un procédé classique de l'idéologie bourgeoise qui psychologise la politique pour mieux dépolitiser la psychologie » (Ibid., p. 25). Ces attitudes, dont parle Brohm, entraînent une dépolitisation du corps, plutôt qu'un renouvellement des subjectivités individuelles ou collectives. Le corps contemporain se doit d'être conforme, rentable et obéissant (Beaudrillard, 1970), ceux qui ne respectent pas ces exigences se voient exclus<sup>22</sup>.

La réflexion est la même au sein du monde des arts et de très nombreuses pratiques d'art corporel visent à critiquer cette perspective. Dans l'introduction de l'ouvrage, *Le corps de l'artiste* Warr écrit:

Le corps est un système signifiant changeant, constamment soumis (au XX<sup>e</sup> siècle) à des défis et à des transformations libératrices. Les limites de l'individu sont mouvantes, tout comme celles entre les sphères publique et privée, et comme la notion même d'individu. L'idée d'un « moi » herméneutique et essentialiste (ce qu'Amélia Jones appelle « le sujet cartésien ») n'est plus acceptée en tant que telle. (2005, p. 13-14)

---

<sup>22</sup> « Certains humains ne sont tout simplement pas reconnus comme humains, ce qui conduit à un autre ordre de vie invivable » (Butler, 2006, p. 14).

Coupé du projet fédérateur d'émancipation politique qui triomphait durant les avant-gardes, les artistes *queers* et posthumains proposent plutôt à voir des corps qui brisent les normes de beauté, qui s'opposent aux « normes corporelles esthétisantes » (Ruby, 2002, p. 9) et tentent donc à leur manière de critiquer ce régime de normativité. Les artistes *queers* et posthumains rejettent en grande partie cette forme de pouvoir qui s'illustre comme un contrôle du corps, comme l'imposition d'un modèle normatif du corps et cherchent « une alternative au biopouvoir dominant » (Le Mée, 2010, en ligne).

## CHAPITRE II

### DANSE ET SUBJECTIVATION

Comme l'écrit Briginshaw, la prémisse de ce chapitre est « that dance can challenge, trouble and question these fixed perceptions of subjectivity » (2001, p. 6). Une démarche de subjectivation par le corps, et plus spécifiquement via la danse, permet de questionner le sujet et d'ouvrir les conventions qui proposent une identité fixe du sujet.

#### 2.1. Qu'est-ce que la danse contemporaine?

Mais qu'est-ce que la danse contemporaine? Pour beaucoup de penseurs de la tradition occidentale, d'artistes et de spectateurs, la notion est difficile à définir. La danse ayant subi des bouleversements radicaux au courant des deux derniers siècles, tout comme le domaine des arts visuels, la question est actuelle et complexe. Aujourd'hui, les frontières sont poreuses et les distinctions entre théâtre, cirque, danse ou performance sont de plus en plus floues.

On tend souvent à rassembler les pratiques chorégraphiques indéfinissables sous l'égide du terme performance, promouvant ainsi un décloisonnement du monde des arts et une critique du logocentrisme<sup>23</sup> (S. L. Foster, 1998). La danse est perçue comme un art vivant, comme un acte performatif. D'ailleurs, en anglais, le terme *performance* englobe tout ce qui inclut l'acte de représentation d'un spectacle (Roux,

---

<sup>23</sup> Tendence, théorique et pratique, d'une discipline à être centrée sur elle-même.

2007, p. 16), ajoutant ainsi une confusion définitionnelle. Comme l'écrit Goldberg, « en fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit » (Goldberg, 2001, dans Ibid., p. 9). Le mot performance peut aussi relever de l'acte technique, de la virtuosité d'un interprète et il est fortement influencé par une tendance à l'individualisation de pratiques scéniques<sup>24</sup>. Plusieurs lectures du terme sont donc possibles.

La performance découle plus spécifiquement du champ des arts visuels, mais aussi des revendications iconoclastes des avant-gardes prenant la forme de manifestations artistiques scéniques, interdisciplinaires, dans les cabarets par exemple, et prônant la désacralisation et la déconstruction de l'œuvre d'art (Ibid., p. 18-19). Selon Roux, dans le domaine de la danse, la performance serait plutôt à envisager comme une attitude (attitude performative<sup>25</sup>), qu'un genre artistique dû à l'hybridité des pratiques au XX<sup>e</sup> siècle et à une difficulté grandissante de classement. Comme l'écrit Frimat : « il nous semble impossible de généraliser un discours sur LA danse » (2010, p. 14) sans exclure certaines pratiques contemporaines.

La danse et la performance se distinguent donc d'abord par l'historiographie de la discipline. La danse contemporaine est un art vivant et est le produit d'une longue histoire de la danse principalement européenne, puis américaine. Bien que « pour les artistes issus des arts vivants, [se revendiquer de la performance] exprime une volonté de refuser les artifices du spectacle traditionnel » (Roux, 2007, p. 23), une brève

---

<sup>24</sup> « Performance, as a genre of theatrical presentation, complements this emphasis on individual identity because of the sheer number of solo artists whose autobiographical musings cultivate the resonances between individual style and cultural motif. » (S. L. Foster, 1998, p. 26)

<sup>25</sup> « Il s'agit d'un mode spécifique pour penser et vivre l'art, rendant chaque attitude performative particulière dont l'analyse ne peut prendre corps que dans une mesure pensée du contexte dans lequel elle prend vie et fait acte. » (Roux, 2007, p. 30)

histoire de la danse moderne et postmoderne occidentale permettra d'y voir un peu plus clair ou du moins de comprendre comment et pourquoi les différentes formes artistiques dialoguent autant à l'heure actuelle et pourquoi, comme toute autre forme d'art, l'analyse de la danse se fait dorénavant en référence avec l'histoire de « l'espace des arts et de la société » (Huesca, 2012, p. 15).

## 2.2. Les débuts d'un « renouveau »

Roland Huesca, professeur en histoire des arts et esthétique à l'Université de Lorraine en France, a écrit un ouvrage sur l'histoire de la danse de la modernité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle où il propose une façon de suivre l'évolution formelle, culturelle, sociale et politique du médium à travers son récit et ses analyses. Aussi accompagnée par l'ouvrage *La danse au XXe siècle* de Ginot et Michel, je les suivrai donc dans ces quelques sections sur l'histoire du médium.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la danse subit les mêmes bouleversements que le monde des arts visuels. Le début de la modernité artistique et les œuvres d'artistes comme Marcel Duchamp amènent de nouvelles formes et valeurs artistiques. Les anciennes continuant toujours d'exister malgré tout, « l'heure est à l'iconoclasme, à la rupture, à la modernité cheminant au mépris des usages » (Ibid., p. 10). Car suite aux bouleversements du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes<sup>26</sup> du XX<sup>e</sup> siècle poseront de nouvelles questions et remettront en doute la valeur et la notion canonique du beau.

---

<sup>26</sup> Incluant les danseurs, il va sans dire.



### 2.2.1. Les précurseurs

Plusieurs artistes précurseurs proposeront des innovations au niveau des conceptions du corps, des techniques et du mouvement, mais aussi de la représentation, de l'espace et du rapport avec les autres arts (Ginot et Michel, 2008). Nijinski, Fuller, Duncan, puis Graham et Cunningham sont des chorégraphes qui ont marqué tout particulièrement le paysage de la danse.

Chacun différemment, ils et elles ont exploré de nouvelles notions ou ont coupé les ponts avec la tradition, tout particulièrement avec la danse classique (Ibid.). En Europe, Vaslav Nijinski perturbe le milieu du ballet à plusieurs niveaux. Avec *Le Sacre du printemps* (1913), et ses huit représentations dans toute l'histoire, il marque la danse moderne. Le chorégraphe intègre de nouvelles formes de sensualité et une sexualité sur scène grâce à une proximité plus éloquente, des touchers plus fébriles et des intentions explicites. Avec la pièce *Jeu* (1913), il introduit le geste sportif, l'effort, la rapidité et l'essoufflement, mais aussi le plaisir et l'amusement. Il travaille l'incarnation du « sauvage », du « primitif » où « derrière les métaphores, l'animalité de la danse se dessine. Une danse faisant fi des codifications classiques, de ses pas et de son répertoire » (Huesca, 2012, p. 33). Pour la première fois, les jambes et les bras exécutent des mouvements selon un rythme différent, les pieds sont tournés vers l'intérieur. Car Nijinski modifie la conception même de la création en la concevant comme un processus expérimental (Ginot et Michel, 2008). Dès lors, la nouveauté devient la valeur absolue et les codes classiques du beau sont bouleversés. Les artistes cherchent à se couper des traditions incluant celle des maîtres qui dictent la vérité et qui dirigent.

Considérées comme les premières danseuses modernes, Loïe Fuller et Isadora Duncan naissent aux États-Unis, mais passent la plupart de leurs carrières en Europe, principalement en France. Américaines, elles « n'ont à rompre avec aucune tradition chorégraphique » (Ibid., p. 81) et progressent dans une société où le féminisme et la libération des corps deviennent des enjeux de plus en plus importants suite à une lourde période de puritanisme.

Fuller (1862-1928) intègre alors les technologies les plus avancées pour l'époque et joue habilement avec les dispositifs d'éclairage et les couleurs. Elle se sert du mouvement comme moyen et non comme fin. Les immenses tuniques qu'elle porte et fait onduler (plusieurs mètres de tissu) absorbent la lumière et les couleurs pour créer des illusions. Le réel n'est plus l'objectif encouru et le spectacle laisse place à une subjectivité d'interprétation du spectateur. Fuller s'inscrit ainsi dans les univers esthétiques de son temps avec les peintres qui peignent en aplat de couleur, accordent une grande importance à la lumière et se détachent des choix de coloris fidèles au réel. Ces effets visent à stimuler les sensations et les impressions des spectateurs.

Vers 1910, Isadora Duncan introduit le symbolisme et une forme de spiritualité et de liberté dans la danse. Sur scène, elle révèle un corps féminin libéré, peu vêtu et pieds nus. En poursuivant le travail de Fuller dans une épuration des décors, elle accorde une place spéciale à l'intime, à l'intuition, à l'inconscient et à la sensation : « le geste n'expose pas, il évoque » (Huesca, 2012, p. 25). L'impression spirituelle prend le dessus sur l'expression. Elle fonde l'idée d'inventer « un langage gestuel » (Ginot et Michel, 2008, p. 91).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un intérêt marqué pour la spiritualité, les relations du corps et de l'esprit, l'inconscient et l'intime se dégagent des grands projets chorégraphiques de l'époque. Partout, l'expressionnisme rayonne, les artistes partent à la recherche de mouvements qui transportent l'âme. D'autres éléments externes permettant de se

rapprocher de cette spiritualité singulière et païenne sont mis à contribution et explorés. En s'appuyant sur des recherches philosophiques, métaphysiques et eurhythmiques, la musique joue un rôle important dans cette recherche de l'affect, cette stimulation des émotions qui prétend mener vers la transcendance. « À l'horizon naît l'espoir d'expérimenter des modes d'existence inédits, de se lier à d'autres transcendances en renouvelant les images de la beauté » (Huesca, 2012, p. 51). Des figures emblématiques de la danse, comme Martha Graham (1894-1991), participeront à développer ces subjectivités modernes en travaillant à révéler l'intériorité du danseur à l'aide, entre autres, de la psychanalyse.

Dans les années cinquante, cette conception de l'artiste prophète est défaits par de nouvelles techniques de recherche artistique et de nouvelles conceptions du soi. Influencé par son ami John Cage, Merce Cunningham (1919-2009) accorde une grande place au hasard en déterminant par exemple l'ordre de ses séquences aux dés. Il délaisse les démarches centrées sur le moi et sur l'intériorité de l'individu pour abolir toute forme de narration, de thématique et d'émotion dans l'œuvre. Il s'oppose à toutes les conventions du spectaculaire. Le corps est un corps fragmenté, rationnel et technique. Ce maître réputé participera grandement à la création de la génération de danseurs postmodernes, marquera significativement l'histoire de la danse et peut être considéré comme le dernier des modernes (Ginot et Michel, 2008).

### 2.2.2. Collectifs, groupes et courants

Dans les années trente, puis à partir des années soixante, plusieurs courants se forment, proposent et recherchent de « nouvelles modalités "d'être sensible" » (Huesca, 2012, p. 65), tels que le *Bauhaus*, le *Black Mountain College* et la *Judson Church*. Ces formations artistiques vont s'orienter vers des démarches qui

privilégient le naturel, l'instinctif et l'improvisation pour concevoir le corps comme la source du vécu et de l'expérience. L'implication de danseurs dans l'école du *Bauhaus* va permettre d'approfondir le concept d'abstraction du mouvement et du corps, mais aussi celui d'une plus grande égalité entre les membres et une volonté de démocratisation de la danse. Les artistes du *Bauhaus* vont poursuivre une recherche « des affinités entre l'art et la vie quotidienne » (Ibid., p. 73). Seulement, suite à la Deuxième Guerre mondiale, de très nombreux artistes humanistes et progressistes seront réprimés. La scène artistique contemporaine prendra ensuite ses ancrages aux États-Unis. Plusieurs professeurs du *Bauhaus* iront poursuivre leur travail ou entretiendront des relations avec le *Black Mountain College*.

Les expérimentations effectuées par les étudiants et professeurs du *Black Mountain College* – Université expérimentale de Caroline du Nord entre 1933 et 1957 – privilégient la pluridisciplinarité et accordent une grande importance à une temporalité de l'instantanéité : de l'ici et du maintenant. C'est dans ce cadre qu'auront lieu les premiers *happenings* de Kaprow avec, entre autres Cage, Rauschenberg et Cunningham. De plus, la démarche artistique devient un élément en soi ouvrant par exemple la porte à des formes de démocratie participative.

Poussant ces propositions plus loin et ailleurs, la *Judson Church* ou *Judson Dance Group* (1962-1964) approfondira les concepts d'hybridation (la collaboration artistique, l'éclatement des frontières disciplinaires, la liberté artistique), de structure égalitaire et communautaire, ainsi que de sites originaux d'exploration artistique. Le *Judson Dance Group* fut un groupe de danseurs des années soixante qui performera à la *Judson Memorial Church* de Greenwich Village à New York. L'expérimentation artistique dans des lieux de diffusion insolites consistera en une innovation marquante du courant progressiste qui refuse ainsi les pouvoirs institutionnels et conventionnels. Suivant une volonté de critiquer le mode élitiste, la *Judson Church* défend la marginalité, s'impliquant aussi dans des causes sociales. « Elle jette les bases d'une

critique radicale de l'*establishment* et de ses modèles de corps univoques et normés » (Ibid., p. 83). Certaines techniques corporelles sont donc développées qui diminuent les structures relationnelles de domination, par exemple la danse contact qui sera perçue comme un nouveau mode de communication sensible ou l'improvisation qui tend à éliminer la structure hiérarchique entre chorégraphe et interprètes. Le plaisir et l'instinct, mais aussi et surtout les expériences personnelles se multiplient comme sources de création.

Les années soixante et soixante-dix sont caractérisées par plusieurs mouvements sociaux tels que la libération sexuelle et plusieurs contestations politiques massives. De nouvelles formes de subjectivité émergent et « renouvelant les usages de la corporéité, ces communautés veulent déconstruire l'ensemble des valeurs esthétiques du moment. Aujourd'hui encore, les dispositifs mentaux de ces déconstructions dynamisent le monde des arts » (Ibid., p. 87). Car, si la narration et le récit ne sont plus les fils conducteurs de l'œuvre, l'expérience personnelle ou la stimulation purement kinesthésique le deviennent. Les artistes explorent de nouvelles stratégies de subjectivation, coupant ici avec l'idée de narration et insistant dorénavant sur une multiplicité de sens dans « l'espoir de faire l'expérience de l'indicible et de l'impensable » (Foucault, 1966, cité dans Ibid., p. 102).

Au même moment, plus formellement, la danse de cette époque emprunte beaucoup au courant d'art minimaliste et à l'abstraction. La création artistique insiste sur le corps dansant, abstrait, simple et géométrique qui cherche à réinventer le mouvement. Cependant, cette exploration peut rendre le travail chorégraphique plus difficilement accessible à un public non initié qui éprouve de la difficulté à saisir l'intention.

Suite à l'ensemble de ces expérimentations, plusieurs concepts traditionnels sont mis à mal, tels que la frontalité et la profondeur. Conventionnellement, les pièces étaient présentées dans des théâtres à l'italienne, c'est-à-dire un espace très structuré avec

des lignes de fuite et une profondeur classique régulée par des conventions. L'espace y est dorénavant exploré de manière non hiérarchique. En supprimant cette organisation du focus, c'est au regard du spectateur de choisir d'orienter son attention vers telle ou telle action, interprète ou partie du corps. « Par ses singularités, chaque corps instaure l'espace, le commande, l'oriente et l'intensifie à sa mesure » (Ibid., p. 105). Cette liberté modifie le rôle du spectateur et lui laisse le potentiel d'interprétations différentes.

### 2.2.3. Danse postmoderne

Ces différents courants des années soixante et soixante-dix seront les précurseurs et les danseurs, les premiers acteurs de la danse postmoderne, s'inscrivant ainsi dans le grand ensemble de l'art postmoderne avec ses nouveaux enjeux esthétiques. Le terme postmodernisme, qui s'oppose et rejette le modernisme, exprime l'époque suivant la désuétude du capitalisme classique, de la modernité et la manière dont ils sont repensés aujourd'hui (Auslander, 1992, p. 7). Le postmodernisme indique une rupture cynique avec l'histoire, un refus du progrès et une inscription renouvelée dans la logique capitaliste incluant ses canaux de communications, la marchandisation ravageuse, la spectacularisation, l'institutionnalisation, etc. Selon Bernard, le postmodernisme en danse se caractérise par un « refus de toutes les valeurs référentielles [...] on promeut à l'inverse un jeu généralisé avec toutes ces valeurs » (2004, p. 23). En danse, les gestes ordinaires sont répétés, décontextualisés et rendus abstraits pour suggérer des modes d'existence singuliers. Participant aux théories artistiques en vogue comme celle de l'art et la vie de Kaprow ou d'un renouvellement de la conception de l'œuvre d'art totale, les danseurs exécutent des actions banales telles que marcher, rester immobile, manger, etc. L'intention de l'artiste construit le sens de ce qui est présenté, une action pouvant devenir artistique si telle est sa

volonté. Des non-danseurs sont souvent intégrés et la danse se déploie jusque dans les rues ou sur les toits. Les artistes s'inspirent du minimalisme et de l'abstraction postmoderne, mais « les préoccupations sont nombreuses et les méthodes contradictoires » (Banes, 2002, p. 64), tous les moyens sont bons pour créer (l'accumulation ou la répétition, la lenteur ou la rapidité, le groupe ou l'individu, la musique ou le silence, la rigueur ou l'incertitude). Cette rupture avec les méthodes, les valeurs et les codes du passé permet de revisiter les pratiques historiques. Plus tard, certaines techniques classiques ou modernes sont réintroduites et les lieux traditionnels du spectacle vivant sont récupérés (Ginot et Michel, 2002).

Par la suite, la danse intègre de plus en plus d'éléments de la culture populaire. Ce faisant, elle « transforme une culture urbaine et populaire en un espace critique, en elle, ils s'offrent des possibilités de jeter un regard autre sur le monde et, par là, tentent de l'envisager autrement » (Huesca, 2012, p. 119). Historiquement, les formes et expressions populaires des années Dada ont introduit une dimension subversive aux performances. La parodie et l'iconoclasme caractérisent les années de cabarets et s'inscrivent dans l'imaginaire collectif.

#### 2.2.4. Danse contemporaine

De plus en plus, le flamenco, le *Rock-and-roll*, le défilé de mode, le cirque, certains sports comme le tennis ou la boxe, la *capoeira*<sup>27</sup>, l'improvisation jazz, le *hip-hop*, le *break dance* avec leurs caractéristiques sociales et culturelles et bien entendu leurs gestuelles propres apparaissent au sein de la culture considérée comme savante. En intégrant des formes de danse considérées comme « folkloriques » et populaires, les problématiques sociales et les codes normatifs qui y sont associés (machisme,

---

<sup>27</sup> Pratique corporelle afro-brésilienne entre la danse et l'art martial.

violence, noir/blanc, homosexualité/hétérosexualité, homme/femme, etc.) se reflètent aussi sur les scènes de danse contemporaine. Tout comme on l'observe en sciences humaines, en plus de la « montée en puissance du sujet » (Ibid., 2010, p. 35), l'individu tend à se définir par rapport à l'autre, ces distinctions se font de plus en plus sentir et voir sur les scènes de danse à travers l'intégration de cette culture populaire. Décontextualiser ces pratiques peut permettre ou peut faciliter la re-figuration<sup>28</sup> de certaines normes.

Ces différentes inspirations, menant vers des modes de création singuliers, proviennent de « la subjectivité et la biographie de l'auteur » (Ibid., 2012, p. 136). À travers l'exploration des différentes configurations identitaires, on commence ainsi à revisiter le passé, à le réinventer. Comme le résume Huesca :

Riche de son expérience, son individualisme est un anticonformisme, son originalité une singularité. [...] Le corps dansant se vit comme une forme empirique à construire, à explorer, à éprouver et à inventer. Lieu de tous les possibles, il engendre des systèmes symboliques inédits qui, au final, tendent à durer. (Ibid., p. 150)

Les créations des dernières années viseront ces objectifs en innovant dans les techniques et en accordant une plus grande importance à la corporéité. S'inspirant par exemple du travail de la chorégraphe Pina Bausch (1940-2009) qui introduisit, dans la lignée du théâtre de l'absurde et de l'expressionnisme allemand, la décontextualisation du geste, la perte du référent et donc de sa finalité. Anna Theresa de Keersmaecker (1960-) mathématise la danse et renforce la répétition d'un geste ou d'une séquence comme valeur de création.

Avant les années quatre-vingt, la danse fonctionne beaucoup par écoles, formations techniques de maîtres et des techniques corporelles qui moulent les corps. Cette tradition vise à changer pour proposer de nouveaux types de corps et rechercher des

---

<sup>28</sup> Ré-imaginer, re-symboliser, ré-incarner, re-produire, re-signifier.



œuvres « sécrétant leurs propres corps [...] libérés de tout *a priori* stylistique ou technique » (Ibid., p. 155-156). Les années 2000 sont caractérisées par des compositions chorégraphiques plus hétéroclites, métissées, inspirées d'une pluralité d'expériences et d'altérité reflétant une politique de la différence.

La danse, et l'art en général permettent une transmission des sensations. Ces flux de concepts, d'identités, d'affects originaux provoquent une dé-hiérarchisation des différents règnes humain, animal, végétal et minéral. À l'occasion, danseurs et chorégraphes partent explorer de nouveaux horizons territoriaux comme la campagne, la plage, les musées, les parcs, etc., en cherchant à transmettre des états premiers, des états de corps. En outre, la formation en solo et en duo prolifère dans la structure chorégraphique.

L'exploration de ces nouveaux sites et espaces, en dehors des institutions, ne vise plus nécessairement une forme de rébellion, mais recherche plutôt des formes de participations interactives avec les spectateurs où les pratiques deviennent relationnelles et contextuelles<sup>29</sup>. À l'heure de l'individualisation, la notion de participation du spectateur change quelque peu et n'implique plus seulement d'interpréter l'œuvre, mais d'y intervenir, d'en devenir le coauteur. Ces nouvelles avenues questionnent aussi la notion de présence de l'interprète et du corps. Par exemple, la vidéodanse permet de nouvelles explorations qui mènent vers une dématérialisation du corps. En imaginant des hybridations avec des nouveaux médias, les frontières entre réalité et fiction deviennent poreuses. Qui plus est, les technologies peuvent rendre possibles différentes démarches et intégrer certains processus de création (usage de programmes informatiques, capteurs de mouvement, enregistrements vidéos, téléprésence, usage du web, etc.).

---

<sup>29</sup> Pour plus d'informations sur ces pratiques, se référer aux écrits de Nicolas Bourriaud et Paul Ardenne.

Dans les années quatre-vingt-dix et se poursuivant encore aujourd'hui, un engouement pour le « degré zéro » de la danse sous la bannière de la non-danse, se fait sentir. Cette perspective s'ancre dans les *happenings* américains des années soixante-dix et les explorations du *Black Mountain College* et envisage le corps comme élément initial de l'individu. La non-danse favorise la lenteur, l'épuration, l'immobilité, elle tend à privilégier une approche transdisciplinaire qui met le corps de l'avant, mais non pas le glorieux corps dansant. Pouvant faire appel à la nudité et à une scène sans artifices, ce retour aux éléments de base, au naturel, fait référence à la fragilité du corps et du sujet proposant une volonté de rupture avec le spectaculaire.

Dans la poursuite de ces explorations, plusieurs chorégraphes expérimenteront des formes corporelles qui tendent vers l'inhumain, l'informe. Les œuvres suggèrent de nouvelles entités, figures ou présences. Sans être toujours agréables ou belles, elles mettent nos représentations classiques de l'identité à l'épreuve. Créant des illusions, déconstruisant les acquis, les chorégraphes jouent avec les corps comme les plasticiens façonnent leur œuvre. Comme l'écrit Huesca en paraphrasant l'*Esthétique* d'Hegel : « En cause, sa dimension organique et animale [du corps], la texture de sa peau, ses imperfections, ses découpures, ses rides, ses pores, ses poils, ses petites veines qui l'éloignent des idéaux de perfection et de beauté » (Ibid., 2010, p. 16). Le corps est conçu comme matière, il peut être déformé et ainsi exprimer un rejet des sens implicites et des conventions corporelles. D'autres types de perception sont rendus possibles et enrichissent « nos systèmes de représentation » (Ibid., 2012, p. 221). De nouvelles lectures du réel sont suggérées, celui-ci étant désormais conçu comme complexe, diversifié et contradictoire. Ces pratiques stimulent des lectures personnelles du spectateur, proposant des modes d'existence, découvrant des territoires, des identités où une finalité unique est rejetée. Poussant encore un peu plus loin ces explorations, les artistes actuels travaillent de plus en plus avec les *états de corps*, un concept récemment acquis qui désigne une « manière d'être et d'habiter la danse » (Montaignac, 2015, p. 68), une (hyper)présence au corps, lorsqu'un

interprète laisse percevoir, uniquement par son corps, une sensation qui l'habite à un moment précis. Toute en subtilité, cette incarnation de présence dans le corps, « sans mémoire ni projection, sans narration ni figuration » (Huesca, 2012, p. 226), cherche plus particulièrement à stimuler une empathie kinesthésique chez le spectateur en construisant et en déconstruisant toutes clés d'intelligibilité. Ne partageant souvent qu'une expression faciale neutre, « ce détachement permet d'enrichir et de complexifier le propos en ouvrant le potentiel du sens » (Montaignac, 2015, p. 68). Pour les interprètes, il s'agit d'habiter toutes les parties de son corps et de faire revivre certaines mémoires corporelles.

Simplement, et par glissement, cette déconstruction des individualités laisse place à une déconstruction des identités sexuelles, des corps normatifs sexués. À partir des années quatre-vingt, certains artistes traitent de la problématique du SIDA qui touche particulièrement les hommes homosexuels. Sur la scène, le désir homosexuel est représenté et c'est à la fois sa marginalité et ses revendications identitaires qui sont incarnées sur scène.

Une œuvre chorégraphique incarnera donc plusieurs sens<sup>30</sup> et de nombreuses définitions<sup>31</sup>. Elle pourra revisiter le passé, tout en réinterprétant l'histoire. Le travail du danseur, en tant que sujet, est de proposer notamment des corporités singulières.

### 2.3. Anti-définition

---

<sup>30</sup> Le terme sens est à envisager selon la définition de Laurence Louppe : « Ce qui serait de l'ordre du sens n'est pas la valeur ajoutée, mais une fonction sémiotique que le corps recèlerait, à titre de potentiel permanent » (1997a, p. 77).

<sup>31</sup> On peut aussi repenser au concept d'œuvre ouverte d'Eco.

Ainsi, selon Bernard, Huesca ou Beauquel la question n'est plus de savoir « qu'est-ce que la danse? », mais « quand y a-t-il danse? » (Beauquel, 2012, p. 320). L'art chorégraphique évolue en explorant toujours plus le décroisement des disciplines et est inévitablement influencé par le contexte socioculturel dans lequel il s'inscrit. Il n'est pas possible de noter des critères formels ou même organisationnels partagés par toutes les œuvres chorégraphiques, il ne peut pas y avoir d'universalité ou d'interprétation essentialiste de la danse. Comme l'écrit le philosophe de la danse Bernard, une définition, une catégorisation de la danse ne sert qu'à permettre « à ma raison d'exercer mon pouvoir d'intelligibilité » (2004, p. 21). Chercher une définition en termes clairs et précis est vain. Toutefois, pour faciliter le cadre de cette recherche, je noterai certains critères, ou spécificités, qui peuvent s'appliquer – ou non –, mais qui permettront de diriger quelque peu la compréhension d'un statut de la danse, ainsi qu'une certaine structure théorique dans laquelle elle s'inscrit actuellement.

D'abord, la plupart des théoriciens s'entendent pour dire qu'à l'instar des arts visuels, il y a danse lorsque les critiques le disent ou lorsque l'intention est telle. L'intention se dévoile si la « finalité de l'œuvre d'art dont les traits significatifs sont forcément créés dans l'intention de provoquer un certain type d'expérience chez le spectateur » (Beauquel, 2015, p. 30). Les définitions sont donc discursives, elles se construisent comme telles, le discours rendant réelle l'opération.

Bien souvent, le lieu ou le cadre dans lequel se produit un spectacle officialisent les dispositions de la réception. Par exemple, une institution ou un festival spécialisés dans la diffusion de danse contemporaine oriente l'horizon d'attente du récepteur. Dans le cadre précis de la présente analyse, les pièces choisies se déroulent sur une scène classique, de théâtre à l'italienne, dans le cadre d'une programmation de danse contemporaine. Car, comme l'écrit S. L. Foster : « the frame of the dance situates it by telling the viewer how the dance is different from other worldly events » (1986, p. 65). Cette configuration simplifie l'analyse théorique.

Bien qu'ayant subi de profondes transformations, l'art chorégraphique actuel relève toujours du spectacle vivant, pour Bernard, la danse est une mise en spectacle du corps (Bernard et Fabbri, 2004). Il y aurait danse lorsque « le mouvement banal et quotidien [du corps] se détachant, s'arrachant, de l'attraction impérieuse de son but utilitaire et de sa fonction économique et technique, s'émancipe et s'autonomise » (Bernard, 2001, p. 83). Pour Charmatz, la danse est « un traitement sensoriel spécifique de l'environnement » (Charmatz et Launay, 2003, cité dans Frimat, 2010, p. 16). En plus d'être spatialement identifiable, une œuvre chorégraphique est aussi, la plupart du temps, éphémère. Ainsi, la rencontre et la présence des corps des interprètes et de ceux des spectateurs participent généralement à l'accomplissement de l'œuvre. « La danse nous projette dans un "espace-temps" original, entièrement distinct de celui de la vie pratique » (Bernard, 2001, p. 80). Qu'elle soit *in situ* ou en salle, une œuvre chorégraphique peut être conçue comme une mise en évidence des relations temporelles et spatiales.

Les performances dansées sont donc souvent des objets esthétiques qui n'existent plus et qui sont ainsi historiquement localisés. De plus, les œuvres contemporaines revisitent l'histoire, ou comme l'écrit Launay, elles explorent différents modes de reprise de l'histoire. Les artistes usent de stratégies diverses, telles que la « variation [...], reprise aléatoire ou assumée [...], vague souvenir ou hommage revendiqué [...], subversion et/ou fidélité au modèle, [...] citations littérales ou désintégrées [...], copies [...], adaptations », etc. (Launay, 2011, p. 4). C'est aussi de cette façon que la danse contemporaine s'inscrit dans sa propre histoire ainsi que dans celle de l'histoire des arts. Bien que critiqués<sup>32</sup>, j'emploierai les qualificatifs d'actuel et parfois de

---

<sup>32</sup> Pour développer les différences, se référer au texte : BERNARD Michel et Véronique FABBRI. 2004. « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, n° 44, p. 23.

contemporain<sup>33</sup>, sans distinction, pour caractériser la mouvance esthétique dans lequel s'inscrivent les pièces du corpus.

#### 2.4. La danse et le politique/le politique en danse

Pour signifier les transformations et le décloisonnement des disciplines, Roux parle donc désormais de danse performative. En parlant d'attitude performative, l'auteure inclut un positionnement politique de l'artiste. Selon elle, « l'élément permanent toujours présent au cours des décennies est cette attitude "décadrée" de l'artiste performeur qui questionne et critique ce qui l'entoure, remettant inlassablement en question l'acquis d'hier » (Roux, 2007, p. 30). Selon l'auteure, plusieurs artistes de danse contemporaine incarneraient cette attitude performatrice qui implique d'endosser un regard critique vis-à-vis son environnement.

D'autres théoriciennes (Louppe, 1997b; Ginot et Michel, 2002) conçoivent les dernières décennies comme un regain du politique dans les arts de la scène. Depuis les dernières décennies, « [les chorégraphes et danseurs] y creusent la façon dont l'économie du spectacle s'est imprimée dans leurs corps et dans leurs modes de pensée » (Ginot et Michel, 2002, p. 227). Plusieurs éléments considérés comme académiques ont été rejetés, tels que la virtuosité, la normalisation des corps, la narration, etc. Revisitant les revendications et les engagements des avant-gardes, les artistes actuels cherchent à renouveler ces anciennes formes. Ainsi, ils et elles ne traiteront plus des forces externes à la création et des structures institutionnelles de pouvoirs, mais « la danse s'efforce [plutôt] de rendre visible, ou sensible, quelque chose de cette expérience qui vient profondément troubler la distribution des forces et du pouvoir, dans nos sociétés puissamment logocentrées » (Ibid., p. 232). On ne cherche pas à représenter le corps comme un symbole, mais à faire vivre une

---

<sup>33</sup> « Le contemporain devient ce qui subvertit l'idée de modernité, sans prétendre le surmonter comme le postmoderne, mais en s'en distanciant, en se décalant, en se déportant par un changement de centre de gravité » (Bernard et Fabbri, 2004, p. 23).

expérience du corps « qui échappe au discours » (Ibid., p. 227). En abandonnant toute narrativité ou thématique, il échappe à l'interprétation du spectateur, ne laissant que les sensations kinesthésiques, les impressions, les émotions, mais aussi des références formelles et des concepts abstraits comme cadre de référence. « Échapper au figuratif, à la narration, aux formes directement lisibles, car prévisibles, pour mieux promouvoir la part de silence maintenue en puissance dans le visible » (Huesca, 2011, p. 137), privilégiant ainsi un second degré de lecture, plus complexe. Comme l'écrivait Bernard, les philosophes éprouvent de la difficulté à traiter de la danse, car c'est un sujet qui « échappe » (2004, p. 113), mais d'où peut émerger un discours critique tout à fait légitime.

C'est ainsi que je m'inspire de cette proposition de Louppe :

Notre propos consiste plutôt à observer, dans le corps dansant et dans sa pratique, où se situent les processus de politisation. Si le corps du danseur est un champ de bataille, c'est avant tout parce qu'à l'intérieur de son mouvement même, des courants de pensée, des idéologies, des rapports de force s'affrontent, et n'ont cessé de le faire pendant toute l'histoire de ce siècle. (1997, p. 38)

S'exprimant ainsi, Louppe fait entre autres référence à la conception des forces qui s'inscrivent dans et sur les corps, exposées par Foucault. Et c'est de cette façon que seront analysés les marqueurs, les figures, les signes, les stigmates qu'expriment les corps dansant à travers les pièces chorégraphiques de mon corpus. Comme l'écrit Perrin, cette lecture advient en étudiant et en interrogeant les relations, les gestes, les postures, les intentions et les relations avec le public. « Ce qui est politique devient donc la capacité de la danse à assembler des corps, à inventer des modes de se mouvoir ou de ne pas bouger » (Perrin, 2015, p. 6). L'incarnation du politique se révèle donc dans les corps, mais aussi dans le concept chorégraphique, dans les relations entre les interprètes et avec le public.

Il est aussi important de noter la distinction entre *le* politique et *la* politique. *La* politique relève de l'organisation du politique par les institutions, ce sont davantage les structures et les stratégies de distribution du pouvoir. *Le* politique est tout ce qui pousse à réfléchir à l'organisation de la société, au vivre ensemble. Dans son article *La résistance dans les arts contemporains*, Ruby identifie deux catégories d'œuvres d'art dites résistantes et synthétise ainsi la distinction entre deux formes de politisation d'une œuvre. Il y a donc :

Des œuvres qui résistent à l'esthétisation du monde et des œuvres qui résistent à l'instrumentalisation des arts par l'État. [...] Dans le premier cas, il s'agit de résister au communicable, à la fabrication d'une « esthétique » uniforme, d'une sensibilité soumise aux normes ; dans le second cas, il s'agit de résister aux politiques culturelles au nom de la responsabilité des citoyens. (2002, p. 8)

C'est le premier type de politisation qui m'occupe et que je tenterai de distinguer : *le* politique incarné et rendu sensible par des stratégies formelles.

Qui plus est, au Québec, la danse contemporaine est souvent perçue comme une forme artistique alternative à la scène culturelle dominante<sup>34</sup>. Peu couverte par la critique d'art<sup>35</sup>, les pièces s'adressent généralement à un public averti qui aurait été initié aux codes formels, culturels et sociologiques de la danse. De plus en plus de travail de médiation est effectué (Maisons de la culture, volet éducatif et de médiation culturelle de Danse Danse, de l'Agora de la Danse, de Tangente, etc., Fondation Jean-Pierre Perrault, Danse contre la violence, etc.). Étant supposément moins accessibles, ces manifestations artistiques sont plus difficilement reprises et récupérées par la

---

<sup>34</sup> « Les deux-tiers (63%) des interprètes perçoivent moins de 15 000 \$ en revenus annuels totaux si l'on ne traite que des revenus en danse. [...] 36% des interprètes ont déclaré des contrats non rémunérés en 2008. [...] Environ 80% des interprètes considèrent que le manque d'investissement public et privé en danse. [...] Une très forte majorité (90%) juge qu'il y a une importante précarité d'emploi. [...] Près de la moitié des interprètes envisagent une transition de carrière » (Regroupement Québécois de la Danse (RQD). 2011. *Actualisation de la situation des interprètes en danse*, Montréal, 72 p.)

<sup>35</sup> « La critique de danse s'avère de plus en plus rare dans l'espace médiatique actuel. [...] Elle assure une certaine visibilité à un art qui n'en jouit guère » (Collectif. 2015, 22 juin. *Malaise critique*, Le Devoir, Montréal).



culture de consommation dominante. Car la danse contemporaine se développe aussi parallèlement avec la théorisation et la popularisation du concept de spectacularisation. Pour devenir un meilleur produit de consommation, un objet doit être attirant, séduisant, fluide, bref vendeur. En général, les pratiques de danse contemporaine subversives s'opposent à ces conceptions rentables, productives et marchandes de l'objet artistique. Elles peuvent faire événement, mais ne sont pas capitalisées. Elles « développent une résistance face à l'ordre dominant c'est-à-dire politique et économique qui prône sans cesse le flux, la rapidité et la flexibilité dans une mondialisation en marche » (Roux, 2007, p. 9). La scène peut être conçue comme un espace de liberté où s'explorent de nouvelles plasticités, corporalités et où les contraintes de productivité et de fonctionnalités sont détournées ou abolies (Le Roy, 2009, p. 103). C'est cet espace et ces conceptions de la scène par des chorégraphes et des interprètes que je me propose d'analyser.

#### 2.4.1. Le corps comme objet et sujet en danse contemporaine

Tout en s'inscrivant immanquablement dans ces dynamiques contemporaines de conceptions de l'objet-corps développées par Le Breton, Baudrillard ou Brohm, certaines pratiques de danse contemporaine visent à altérer et modifier ces modèles. En danse, le corps peut être conçu comme un outil, un outil qui permet la mise en relation de l'individu avec le monde. Car malgré tout, le corps est indissociable de l'être dont les relations s'accomplissent essentiellement grâce au corps. Selon Foucault, « le corps est le point zéro du monde (...) Ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses » (2009, p. 18). La quasi-totalité des individus vit à travers leurs corps et leurs modes d'existence, leurs apprentissages forment des couches d'épaisseurs (Le Breton, 1990, p. 263).

L'expérience, l'éducation et la formation d'un danseur ou d'une danseuse participent à former un corps, à développer certains muscles, une certaine flexibilité et une coordination propre au genre de l'interprète (S. L. Foster, 1998). Alors, l'apprentissage de la danse construit des corps conscients d'eux-mêmes, mais aussi des corps dont le genre transparait souvent exagérément sur scène. Certains grands interprètes deviennent inventeurs de leur propre corporéité (Louppe, 1997b). Isadora Duncan qui, déjà en 1910, propose sur scène un autre corps, celui marqué et transformé par une formation de danseuse de ballet : un corps déformé (Huesca, 2012). Ces distinctions peuvent donc être montrées et éventuellement questionnées.

Louppe explique que les transformations artistiques ayant eu lieu à la modernité ont engendré un changement dans la conception du corps dansant en donnant par exemple plus d'importance au torse ou aux « zones non sémiques de l'*Homo sapiens* : autrement dit des zones qui ne contrôlent pas un discours » (1997, p. 65). Les extrémités – doigts, mains – et les traits du visage, qui sont habituellement les principaux signes d'expression, sont mis de côté pour privilégier les zones qui n'avaient pas de réelles fonctions esthétiques ou expressives, comme le dos par exemple (Cunningham). Cette volonté de déhiérarchisation de la conception de l'objet-corps mène donc à repenser les niveaux d'implication traditionnelle des différentes parties du corps. Par exemple, les pieds n'ont plus que la fonction d'appui et la tête doit laisser au corps l'usage expressif. Au lieu d'être le siège de l'expressivité, elle devient « corps, poids, matière » (Ibid., p. 66). Les fonctions anatomiques sont réinventées :

L'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été revisitées, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre. (Ibid., p. 66)

Chaque geste, chaque volume peut faire émerger un nouveau type de corps, un corps autre : réel ou métaphorique. Les perceptions sur celui-ci sont plurielles, ce qui permet de retrouver une multitude de singularités dans les pièces chorégraphiques actuelles. Comme Preciado l'explique :

J'aime envisager la danse comme une des technologies de normalisation du corps, mais aussi comme un domaine dans lequel réinventer le genre et les configurations sexuelles. C'est pourquoi les danseurs sont des agents politiques importants dans la culture contemporaine. (2006, p. 2)

Des corps faibles, glorieux, laids, insensés prennent vie dans le mouvement et trouvent ainsi une identité. C'est dans les tensions, dans les énergies, dans « l'élaboration de l'être » (Loupe, 1997a, p. 68) que prennent réellement forme l'identité du corps et son caractère expressif et impressif. La danse peut permettre de réunir le corps et l'esprit et d'ainsi concevoir le corps et sa subjectivité comme un tout, au lieu de suivre la montée de l'individualisme qui tend à les distinguer (Le Breton, 1990, p. 8).

Comme l'écrit Roux, « l'artiste met en jeu son corps comme producteur de signes, entraînant celui-ci à ne pas être un reflet du monde, mais proposant un "être au monde" nécessairement subjectif » (2007, p. 10). Car le corps ne peut pas être appréhendé comme neutre, il est toujours situé<sup>36</sup>. Loupe insiste sur l'importance de prendre en compte les types de corps incluant leur bagage esthétique, génétique, idéologique ou historique, dans l'analyse et même dans la description des œuvres. Les corps ne sont pas que des supports homogènes à un style chorégraphique. La danse « révèle des manières spécifiques de mettre en scène des usages de soi et du

---

<sup>36</sup> « Situé » en référence au concept de « savoir situé », concept privilégié par les perspectives féministes, qui remet en question l'élaboration et la persistance des savoirs traditionnels dominants inscrits dans une hiérarchie de pouvoirs et qui réitèrent inévitablement ces rapports de pouvoir, s'opposant ainsi à la neutralité, l'universalisme et l'objectivité et favorisant les savoirs subalternes, minoritaires, marginaux, locaux, bref un pluralisme scientifique. Voir : HARAWAY, Dona. 2009. « Savoirs situés », *Des singes, des cyborgs et des femmes*. Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 485 p.

monde » (Huesca, 2005, p. 30), mettant ainsi en scène des processus de subjectivation.

## 2.5. Subjectivation et émancipation

Quelle est donc cette subjectivité dont parlent les auteurs et comment peut-elle se transformer dans la danse? « [It's] because dance molds the body and its way of moving, it cannot help but propose models of subjectivity in either an affirmative or negative sense » (Franko, 2006, p. 7). Mais d'abord, qu'est-ce que ce concept de subjectivation?

Foucault est un des penseurs ayant approfondi le concept d'objectivation et de subjectivation moderne. Comme l'explique Borduas dans son mémoire, le philosophe a identifié trois « "modes d'objectivation du sujet", c'est-à-dire les procédés qui viennent transformer les êtres humains en sujets » (2013, p. 13). Ces trois modes d'objectivation sont des processus qui influencent et contraignent la création du sujet, de son identité et qui accompagnent la construction d'un individu en sujet. Il nomme donc le mode « scientifique », les « pratiques divisantes » (Ibid., p. 13) et « la subjectivation ». Le mode scientifique s'illustre principalement dans la construction des savoirs. Selon Foucault, il opère à travers trois sphères importantes : la science du langage (la linguistique), les sciences économiques (la production, le travail) et les sciences du vivant (biologie, médecine). Les pratiques divisantes, quant à elles, sont d'abord un mode d'assujettissement. Catégoriser les sujets en termes binaires (sain/fou, homme/femme, noir/blanc), c'est constamment les définir par opposition à l'autre : « entre *Même* et *Autre* ou normal et pathologique » (Ibid., p. 13). Finalement, la subjectivation est conçue comme une forme de souveraineté de soi qui permet au

sujet de « penser et de transformer [ses propres] conditions en tant que sujet » (Ibid., p. 14).

Toutefois, les commentateurs de Foucault notent que l'auteur poursuit en posant deux interprétations au terme de subjectivation, une première en référence au « processus d'assujettissement » et une deuxième comme « point de résistance et d'émancipation » (Cornu, 2014 p. 19). Bien que les deux semblent opposées, elles sont intrinsèquement liées. C'est essentiellement par le discours et par le corps que se produisent et que sont intégrées les deux formes de subjectivation. L'une aurait donc lieu lors de la création objective des sujets, puis ceux-là mêmes l'emploieraient à des fins émancipatrices dans une production de subjectivité. Le processus de subjectivation est une négociation entre les deux qui cherche à produire un sujet original « qui ne produit pas une norme ni ne reproduit une normalité » (Tassin, 2014, p. 159). Alors, le processus de subjectivation implique une « charge possiblement émancipatrice » (Girola, 2014, p. 5) qui agit lorsque l'individu ou le groupe s'approprie une capacité d'agir et participe, de façon la plus éclairée et lucide possible, à une construction sociale de soi et c'est ainsi, en termes de résistance et de force, que j'entendrai, rechercherai et traiterai ses manifestations dans cette recherche.

Dans l'introduction de son livre *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*, Munoz écrit :

Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their own senses of self. This is not to say that majoritarian subjects have no recourse to disidentification or that their own formation as subjects is not structures through multiple and sometimes conflicting sites of identification. (1999, p. 5)

Selon l'auteur, des *performances* artistiques ou culturelles<sup>37</sup> présentes dans la contreculture ou la sous-culture peuvent permettre aux sujets minoritaires d'imaginer de nouvelles relations et échapper un tant soit peu aux logiques culturelles dominantes. Dès lors, le processus d'émancipation s'accomplit par une prise de conscience et une déconstruction des rapports de domination, d'exploitation ou d'oppression.

Qui plus est, il est important de prendre conscience que « la subjectivité individuelle, écrit Kian, ne se réduit pas à l'effet du social, mais elle ne préexiste pas non plus à ce dernier, elle est indissociable de l'expérience qui la produit » (2014, p. 127). En bref, un sujet pourrait tenter d'explorer *qui* il est en se distinguant de ce *qu'*il est (qui je suis *versus* ce que je suis) (Tassin, 2014). En ce sens, pour une chercheuse, le processus de subjectivation n'est pas observable comme objet, on le devine, on observe les changements dans les discours et dans les corps, par exemple, par la description des sensations personnelles, des désirs, par la mise en scène d'autoécrits, etc. L'époque actuelle est aussi caractérisée par une subjectivation des groupes, des « devenirs minoritaires », la compréhension d'un processus de subjectivation effectue un retour au sujet politique. Tout sujet doit donc être considéré comme un sujet politique.

### 2.5.1. Subjectivation et pratique de résistance

Les sections qui suivent ne se veulent pas une liste exhaustive des pratiques de résistance possibles, mais plutôt une description et une présentation des cadres théoriques dans lesquels peuvent s'inscrire les exemples de pratiques de résistance

---

<sup>37</sup> Entendre représentations artistiques ou culturelles.

identifiées dans les œuvres dont traitera le prochain chapitre. Ce sont des pistes de réflexion qui permettront de porter un regard plus éclairé sur les œuvres du corpus.

#### 2.5.1.1. Subjectivation et pratique de résistance par le corps

Certains sujets cherchent donc des façons de se réapproprier des démarches touchant à la définition de leurs propres corps, des images corporelles qui leur sont imposées, des valeurs et des codes prescrits.

Indisciplinaires, ces corps, avec rudesse ou avec sensualité, gravement ou sarcastiquement, s'insurgent contre les convenances corporelles dominantes et inaugurent d'autres possibles. Récalcitrants et insoumis, irrévérencieux et irrespectueux, assumant pleinement leurs différences, ces corps désentravés et hors limites possèdent une force de frappe critique. (Lachaud et Lahuerta, 2007, p. 87)

Les auteurs de l'article *De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain* poursuivent en écrivant que les artistes actuels remettent en cause les forces d'aliénation qui pèsent sur les corps. Pour ce faire, l'espace privé peut dorénavant être exposé sur la place publique comme une forme de dénonciation et une reprise de pouvoir par l'individu.

Certains procédés précis employés par des artistes pour dévoiler et exposer la déconstruction de normativités ont préalablement été théorisés. Plusieurs formes de résistances sont donc possibles afin d'expérimenter sur et à travers le corps. Ruby identifie certaines pratiques de résistance artistique (qu'il oppose à des pratiques avec visées révolutionnaires) employées par des artistes contemporains. Tout d'abord, un artiste peut chercher à résister contre la normativité en « résist[ant] à l'imposition de directives, ou du moins à en jouer quand l'artiste ne peut faire autrement » (Ruby, 2002, p. 4). Ce procédé vise davantage les pratiques qui se déploient dans des

institutions officielles qui émettent des directives strictes. C'est une façon de détourner les obligations du lieu, mais pris plus globalement, de résister aussi à l'imposition de directives et peut-être même de résister aux codes artistiques, narratifs, corporels, spatiaux ou normatifs.

L'artiste peut aussi faire en sorte que « l'ordre esthétique habituel du monde ou des sens se brise soudain, et de nouveaux repères spatio-temporels se constituent » (Ibid., p. 4). L'élaboration de nouveaux repères ou le questionnement des anciens peuvent participer à la formation de nouveaux sens ou du moins à la déconstruction des acquis. Et finalement, Ruby suggère qu'une « polysémie et sa manière de déjouer les tentatives de réduire ses significations ou les discours qui veulent en énoncer la signification » (Ibid., p. 4) puisse permettre de questionner plus en profondeur et de ne pas imposer de finalité.

Le niveau symbolique auquel semble se jouer le spectacle [...] ne ferme jamais la lecture ou la réception. La pièce ne se fige pas sur le projet d'un effet à produire ou d'un message à délivrer, et le spectateur est emporté dans un univers ouvert et indéterminé, familier par endroits et incompréhensible ailleurs : quelque chose filtre sans qu'on puisse vraiment en saisir le sens. (Métais-Chastanier, 2010, p. 65)

L'interprétation du spectateur est essentielle, et une œuvre directive à la lecture littérale n'engendrera pas le même effet qu'une œuvre qui offre une ouverture des sens, une ouverture des « possibles » (Eco, 1965).

#### 2.5.1.2. Pratique de résistance et subjectivation dans les pratiques corporelles et les théories du posthumain

Les notions d'identité et de subjectivation du sujet sont au centre des réflexions posthumaines. Selon Bourlez,



*Post human*<sup>38</sup> indique comment les corps contemporains sont ceux d'une subjectivité prise dans les rets de normes, d'appareillages, de constructions tout à la fois symbolique, concrets et virtuels en mesure de « plasmer » notre physique, de lui donner des visages et des formes aussi étranges que fabuleuses et de le contraindre à la renonciation d'une quelconque naturalité. (2013, p. 13)

La prise de conscience des normes sur le corps est réalisable grâce au pouvoir de l'imagination qui permet d'aller au-delà des binarismes traditionnels devenus des évidences. Le principe de subjectivation posthumain amène des artistes à engendrer des corps différents, à incarner des identités qui remettent en question les rapports de force en se distinguant d'une « naturalité » humaine. Ce travail peut être effectué de manière expérimentale – incluant un réel travail de modification du corps vivant comme chez les artistes Orlan et Stelarc – ou métaphoriquement, c'est-à-dire des pratiques artistiques « qui opèrent un déplacement et ne partent pas du corps "réel", mais de sa possibilité » (Uhl et Dubois, 2011, p. 47).

Dans l'article de Uhl et Dubois, les auteures proposent différentes catégories ou types de corporéités artistiques provenant de l'imaginaire d'artistes actuels. Les pratiques métaphoriques proposent et suggèrent des corps différents qui questionnent l'identité humaine à l'aide de la figure du cyborg, du clonage, de la mutation ou de l'hybridation (Ibid., p. 51). Puisque la technologie n'intervient pas directement dans le travail chorégraphique du corpus sélectionné, l'affiliation la plus naturelle peut être faite avec les catégories de mutation et d'hybridation, c'est-à-dire soit une altération ou une hybridation entre humain et animal ou humain et objet inanimé, ou encore une modification par ajout ou retrait provoquant une image de soi altérée et la création de corps singulier. Le travail d'autométamorphose des artistes posthumains vise à créer des expériences esthétiques, souvent sous des formes performatives et rejoint en ce sens certaines productions chorégraphiques.

---

<sup>38</sup> Exposition d'art contemporain commissariée par Geoffrey Deitch en 1992 qui participera grandement à la concrétisation et à la théorisation du terme posthumain.

Les résistances posthumaines vont explorer et présenter de nouveaux modes d'être permettant d'interroger « différemment les dominations hiérarchiques et dont les relations nous conduisent vers quelque chose d'impropre, d'inapproprié, d'inconvenant, et donc, peut-être, d'inappropriable » (Dorlin et Rodriguez, dans Bourlez, 2012, p. 21). Pour Haraway, la figure du cyborg sert de blasphème à l'organisation et l'entendement de la société contemporaine traditionnelle. C'est une figure stratégique qui permet de comprendre et d'envisager les logiques de répression autrement. En imaginant un monde post-genre, entre nature et culture, et critique de l'anthropocentrisme, elle se propose de repenser les codes. Ceux-ci n'existent plus et se détachent finalement de tout ancrage répressif. Grâce à sa figure du cyborg, elle critique « les systèmes mythiques et sémantiques qui structurent nos imaginaires » (Haraway, 2007, p. 52). De plus, c'est entre autres en s'adressant aux principaux dualismes qu'une résistance peut être dévoilée. Ces dualismes sont des oppositions conceptuelles rigides, mais surtout hiérarchisées que nous prenons pour acquises et comme étant des fondations naturelles de la constitution du discours occidental (Ibid.). Ils ont été identifiés par la pionnière du cyberféministe comme tels :

Les plus importants de ces inquiétants dualismes sont les suivants: soi / autre, corps / esprit, nature / culture, mâle / femelle, civilisé / primitif, réalité / apparence, tout / partie, agent / ressource, créateur / créature, actif / passif, vrai / faux, vérité / illusion, total / partiel, Dieu / homme<sup>39</sup>. (Ibid., p. 75)

Toutefois, elle prétend que ces dualismes sont « idéologiquement discutables ». Selon elle, la technologie permet de questionner ces dualismes en rendant parfois flous les distinctions, les statuts ou les définitions de chacun. Dans les œuvres chorégraphiques sélectionnées, j'explorerai comment et si les corps et les relations entre interprètes altèrent, provoquent et critiquent ces dualismes normatifs.

---

<sup>39</sup> Briginshaw écrit que les premiers termes des binarismes sont valorisés et privilégiés par rapport aux seconds (2001, p. 10).

### 2.5.1.3. Pratique de résistance et subjectivation queer

Plusieurs procédés de subjectivation et stratégies de dévoilement des rapports ou des effets de domination entre les sexes ont été identifiés par certains auteurs et théoriciens *queer*. La plupart visent l'utilisation des codes et des symboles liés à plusieurs binarismes précédemment cités et proposent différentes formes de négociation avec et entre ceux-ci.

#### 2.5.1.3.1. Visibilité de l'autre

D'abord, pour représenter activement une forme de subjectivation à l'intérieur d'un spectacle, la pratique la plus courante est d'exposer une identité à tendance plus ou moins marginale. Essentiellement pour ne pas participer à perpétuer le silence, cette mise en visibilité d'autres corps, d'autres vécus, mais aussi de champs sémantiques différents permet une théâtralisation de la fabrique de l'Autre. Cette manière de faire peut aider à révéler les mécanismes du pouvoir en empruntant de nouveaux circuits et faire en sorte que ceux qui étaient l'objet du discours en deviennent maintenant le sujet. « À cet effet, pour Halberstam, plus il y a de perspectives, plus il devient possible de tendre vers une "sous-culture radicale" hétérogène, qui ne sera pas qu'absorbée par la culture dominante » (Gingras-Olivier, p. 162). Selon Halberstam<sup>40</sup>, mentionné par Gingras-Olivier, la prolifération d'une sous-culture radicale (*queer*) engendrerait une diversification de la culture dominante et hégémonique, un questionnement de et par les acteurs et actrices du milieu qui apporterait de nouvelles perspectives et autoriserait une réappropriation des codes. C'est dans une optique où

---

<sup>40</sup> Portant le prénom de Judith ou Jack Halberstam sans réelle distinction.

le sujet est visible ou rendu visible que s'exposent les critiques ou les processus de résistance.

#### 2.5.1.3.2. Les espaces publics

Une des propositions importantes au sein de la pensée *queer* est la politisation de la sexualité qui relève habituellement de la sphère privée. Ainsi donc, montrer l'intime dans l'espace public : « suscitent des espaces de médiation, soit de reconnaissance et de réflexion, dans lesquels il est possible d'affirmer et de partager certaines expériences au sein d'une communauté » (Ibid., p. 160). C'est dans cette mise en commun du particulier que certaines pratiques artistiques stimulent un certain « changement social, venant démanteler les discours calqués sur l'idéologie du centre et de la périphérie » (Ibid., p. 161).

#### 2.5.1.3.3. Anormaux

Preciado écrit :

Ces différences [en parlant de la multitude *queer*] ne sont pas « représentables », car elles sont « monstrueuses » et remettent en question par là même les régimes de représentation politique, mais aussi les systèmes de production de savoir scientifique des "normaux" (2003, p. 25).

Cette citation encourage à lier ces nouvelles perspectives à un monde esthétique, à des formes de représentation. Cette explication introduit l'idée de marginalisation ou encore d'exclusion de catégories dites « dégoûtantes ». Si, tout comme les auteurs, on se permet d'étudier des phénomènes comme le dégoût, en prenant compte de leurs constructions sociales, culturelles et historiques, le dégoût agit « aussi bien que les

prescriptions explicites, il participe à la régulation des pratiques sociales. Cette "part maudite" (Bataille, 1967) s'insinue dans tous les espaces de la vie sociale et impose son ordonnancement, à notre insu le plus souvent » (Memmi, Raveneau et Taïeb, 2011, p. 6). Les danseurs, généralement considérés comme des êtres tout à fait « normaux », peuvent réussir grâce à une gestuelle particulière, à leur force physique et à certaines formes de dispositifs (vêtements, objets et maquillage), à être perçus comme monstrueux et provoquent parfois même le dégoût des spectateurs. S'opposant aussi à une conception plus traditionnelle de la danse comme proposant une belle gestuelle fluide et gracieuse, proposer des corps anormaux, permet de critiquer la « naturalisation de la race, du genre, du sexe et de la sexualité » (Grino, 2012, p. 23) en faisant la promotion des corps ambigus et divers.

Qui plus est, les artistes peuvent employer différentes figures de style. C'est-à-dire que « si l'art tire sa singularité de l'écart entre la chose et sa représentation, c'est à la capacité métaphorique et métonymique de la création *queer* qu'il faut juger son pouvoir esthétique » (Villemur, 2007, p. 159). Par la création et l'interprétation, l'artiste peut proposer un double sens à la phrase ou à l'image qu'il projette. Bien souvent, des stratégies artistico-ludiques vont avoir pour effet de déjouer l'autorité grâce, par exemple, à la dérision et à l'ironie (Gingras-Olivier, 2014). Dans le même sens, pour Bourcier, résister au pouvoir normatif peut se faire « de l'intérieur via la parodie, l'exagération, la théâtralisation, la prise au sens littéral des codes tacites qui régissent notre manière de vivre et la représentation » (Bourcier, 2006, p. 137). Ces procédés permettent alors de mettre en scène cette fiction régulatrice de la cohérence cisgenre<sup>41</sup> et hétéronormative.

L'artiste peut aussi utiliser une terminologie ou un imaginaire qui ne relèvent pas directement des termes appropriés, mais qui se font comprendre quand même, tout en

---

<sup>41</sup> Lorsqu'une personne s'identifie au genre qui lui a été biologiquement assigné à la naissance.

modifiant de manière insidieuse le sens et l'interprétation de la proposition. Ce va-et-vient entre la ressemblance et l'éloignement du signifié participe soit idéalement à créer un nouveau sens, ou encore à le transformer quelque peu. L'hybridation du corps avec d'autres identités vivantes ou inanimées peut permettre de figurer la métaphore.

Une forme d'action de résistance, selon Halperin, serait entre autres de s'appropriier un discours, non seulement les objets de ce discours, mais soi-même, sujet dudit discours. Ou encore d'effectuer un travail sur soi en passant « par l'appropriation créative et la re-signification », « l'appropriation et la théâtralisation » et « le dévoilement et la démystification » (Halperin, 2000, p. 63-66). Les subversions permettent donc d'exposer ces procédés de fabrication et mettre en lumière le caractère construit de l'identité. Ces propositions seront mises à l'épreuve lors de l'analyse à venir des pièces du corpus.

#### 2.5.1.3.4. Ambiguïté du genre

Dans une perspective où les féministes postmodernes ont critiqué l'essentialisation de la femme, elles ont permis de relever l'incohérence suivante : une volonté de déconstruction du dehors, c'est-à-dire du genre, mais une essentialisation de l'intérieur, c'est-à-dire du sexe. Butler utilise cette hypothèse pour proposer le *drag* comme une possibilité d'entrevoir différentes « sortes » de femmes. Par ses revendications ouvertes, le drag permettrait de contredire une vérité sexuelle intrinsèque à chaque individu. Pour Butler, la cohérence naturalisée entre le sexe et le genre est fonctionnelle parce qu'elle est visible, extériorisée et répétée (Butler, 2006, p. 256). C'est « lorsque la désorganisation et la désagrégation du champ des corps dérèglent la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle, le modèle "expressif"

ou du "reflet" semble perdre sa force descriptive » (Ibid., p. 258). Puisque l'individu réitérerait en fait un fantasme, l'exemple poursuivi par le drag est autre que celui prescrit par la norme. Le genre est un des éléments identitaires parmi d'autres, l'âge, l'ethnie, la sexualité, éléments qui sont perçus comme incohérents quand ils ne correspondent pas à la norme. Lorsqu'un individu performe un autre genre, il perturbe, confond et rompt avec les mécanismes de définitions conventionnelles de l'identité. Il peut être perçu comme une incohérence. Le drag subvertit cette conception traditionnelle en mettant en évidence le corps et en le concevant comme un espace en construction, un espace de contestation. L'artiste « offre ce corps aux regards comme lieu de réinvention critique » (Halberstam, 2005, p. 482). Il cesse d'être une matière passive et naturelle où le genre serait préinscrit pour devenir un espace qui illustre et dévoile l'acte de performativité.

Toutefois, un risque plane sur beaucoup de pratiques artistiques qui se considèrent ou sont considérées comme *queer* : celui des fausses déconstructions. Plutôt que d'ouvrir réellement les représentations politiques grâce à l'imaginaire, à la transformation et à la suggestion des corps, et de déconstruire les modes de subjectivation dominants, beaucoup tendent à la « reproduction de nombreux binarismes straights: privé/public, maître/élèves, homme/femme, etc. » (2003, p.15), comme le rapporte De Carlo et Gies dans leur insurrection contre la récupération *queer*. Bien souvent, le travestissement exposé sur les scènes artistiques s'exprime du masculin au féminin et les organes sexuels féminins visibles sont souvent érotisés. Cette réitération de stéréotypes féminins participe alors à renforcer certaines normes. Par exemple, le sexe (ici compris comme sexualité et organes sexuels) persiste comme composante centrale de plusieurs propositions artistiques dites *queer*, ce qui reconduit un système où le sexe est le principal élément lié au genre, aucune autre singularité n'est exposée ni mise en valeur. Comme l'écrit l'artiste *queer* Coco Riot :

S'intéresser à la sexualité de manière critique suppose, au-delà du fait de montrer des sexualités qui transgressent les normes morales hétéronormées, de

se demander quels corps sont érotisés (plus souvent lesquels? Jamais quels autres...) et en fonction de quels critères. (2012, p. 20)

La scène peut justement être un lieu de représentation public de réalités alternatives et la danse, un médium proposant des corporéités diverses.

L'énonciation de symboles des genres n'est pas suffisante en soi pour questionner, transgresser, interroger ou participer au développement d'un discours critique sur les genres en danse. Cette approche révèle au contraire l'absence de questionnements critiques, de remise en question des rapports de pouvoirs et des rapports sociaux. Il est important d'installer une démarche qui permette, « au-delà du fait de rendre hommage aux identités et aux communautés marginalisées, [de] poser des questions, [d'] ouvrir la discussion [et d'] engager le public dans une réflexion sur le système où il habite » (Ibid., p. 22). Le corps dansant permet la transmission d'innombrables sensibilités et explorer les normes et les technologies du genre via la danse est une avenue stimulante qui nécessite toutefois un sens critique essentiel.



## CHAPITRE III

### ŒUVRES EN RÉSISTANCE

Pour rassembler les capacités d'émancipation des normes contraignantes du corps ainsi que pour déployer une portée politique, la présentation publique des corps et des comportements est nécessaire. Comme l'a établi Judith Butler, l'émancipation des groupes ou des individus est extrêmement difficile à réaliser de manière isolée. Par la simple mise en visibilité de comportements antinormatifs, les pratiques artistiques participent à proposer une déconstruction des normativités. Rendre visible des réalités alternatives, les positionner dans l'espace commun, c'est ainsi permettre aux sujets minoritaires de se constituer comme sujet politique. Parce que son registre demeure dans le cadre symbolique, l'art de la scène permet la mise en place d'un espace de représentation publique dit sécuritaire qui tend à valoriser les modes d'être alternatifs. La « pratique artistique bénéficie d'une marge de tolérance face à ses écarts de conduite [...] Le théâtre peut être un sanctuaire permissif » (2010, p. 132), explique Frédéric Gravel, chorégraphe et chercheur montréalais. De même, ce rassemblement de modalités propres au spectacle fait en sorte que les conditions d'existence soient permises pour laisser la possibilité au sujet d'advenir, d'explorer des modes d'être multiples. Effectuer une démarche créative dans la présentation de modes d'être alternatifs est ici conçue comme un geste de réappropriation et de subjectivation politique.

La pensée *queer* et les théories du posthumain sont des ressources, parmi d'autres, qui permettent de déconstruire les visions genrées, racisées, classées des corps humains, car elles questionnent les configurations fixes de l'identité et leurs incarnations dans le corps. Dans les trois pièces étudiées, c'est grâce aux aptitudes, aux capacités et aux outils dont disposent les danseurs que des images alternatives ou

résistantes sont créées. Il est important de préciser ici que, la quasi-totalité des interprètes ont des corps normatifs, classiques : minces, beaux et musclés, c'est donc dans la dimension créative permise par la stimulation de l'imaginaire que je rechercherai ces propositions comme résistances aux normes assujettissantes. La résistance n'est donc jamais littérale et véritablement incarnée, mais se propose davantage comme « un "champ" de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale, parce qu'il propose une série de "lectures" constamment variables » (Eco, 1965, p. 117). Voici donc une certaine lecture, qui ne se prétend pas exhaustive, mais qui s'aventure à poser un éclairage nouveau sur trois œuvres de danse contemporaine.

### 3.1. *Husk*

#### 3.1.1. Présentation générale de l'artiste

La première pièce analysée est une œuvre du chorégraphe George Stamos. Il détient une formation de l'*Amsterdam's School for New Dance Development* et a notamment travaillé avec Sara Shelton Mann et Benoît Lachambre. Avant et durant sa formation, Stamos « a été activiste pour les droits des travailleuses du sexe et pour la lutte contre le sida de 1987 à 1993 [et] *gogo-dancer* de 1989 à 2000 » (Montréal Danse, 2014). L'exploration du genre à travers la danse est l'axe principal de son travail de chorégraphe depuis plusieurs années, se révélant dans des pièces comme *Nunounenon* (2014) – inspirée du *No Manifesto* d'Yvonne Rainer –, *Situations* (2015) ou *Husk* (2012).

La pièce *Husk* a été créée par Stamos en coproduction avec la compagnie Montréal Danse. Montréal Danse a l'habitude de s'associer avec des chorégraphes invités

nationaux ou internationaux comme Benoît Lachambre, Estelle Clareton ou Sarah Chase pour créer de nouvelles œuvres. La compagnie met en place des ateliers de recherche qui peuvent inclure un soutien à la production, un espace de création et la mise à disposition d'interprètes expérimentés. Avec à sa tête la directrice artistique Kathy Casey, la compagnie existe depuis plus de trente ans et elle a participé à la création de plus de cinquante œuvres (Montréal Danse, s.d.).

### 3.1.2. Description de la pièce

*Husk* a d'abord été présentée avec les interprètes George Stamos, Elinor Fueter, Rachel Harris et la musicienne et compositrice Jackie Galant qui performe aussi sur scène. L'interprète Frédéric Marier a rapidement remplacé Stamos dans la distribution. L'œuvre chorégraphique a été présentée à Montréal pour la première fois en 2012 à l'Agora de la danse et dure une soixantaine de minutes.

La pièce, dont le titre *Husk* veut dire enveloppe, membrane ou coquille, cherche à brouiller les codes des genres, à proposer des modèles de corporités ambiguës grâce au mouvement bien entendu, mais aussi à des prothèses, des masques, des costumes et des attitudes. L'ensemble se développe en solos, en duos ou en trios. Différentes dynamiques de pouvoir s'instaurent entre les interprètes qui exposent, tout au long de la pièce, certains processus de performativité des genres et dévoilent ainsi des discours sur les normes, les rôles, les identités et les organes sexuels. En maniant l'ambiguïté, le dynamisme<sup>42</sup> et la provocation, des thématiques dominantes de son travail, Stamos s'inscrit dans une histoire de la danse actuelle dont les discours (identités, marginalités, binarismes, etc.), les concepts (déconstruction, contre-pratique, détournement, appropriation, etc.) et les modes d'existence singuliers

---

<sup>42</sup> Relatif au mouvement.

(expériences, vulnérabilités, dynamismes, etc.) (Huesca, 2015, p. 10) traduisent l'imaginaire actuel de l'artiste. Ces modes de création artistiques lui permettent ainsi d'ouvrir la porte à certaines formes de résistances et de détournements aux processus de subjectivation dominants.

### 3.1.3. Identification des procédés antinormatifs

Manteau de fourrure vieillot, perruque fade, talons hauts rouges clinquants et postures aguicheuses malhabiles, assises côte à côte sur leurs chaises, deux jeunes femmes se jettent des coups d'œil de biais et s'imitent l'une l'autre. Elles semblent plutôt inconfortables dans cet accoutrement, les deux mains posées sur un genou, elles accentuent la posture. La cuisse montrée au public, elles se font aller le pied chaussé. Elles se replacent les cheveux, s'assurent que leur maquillage ne coule pas. L'une fait pendre sensuellement son soulier au bout de son pied. L'autre l'imité, mais y arrive mal et doit s'aider de sa main pour décrocher le soulier. Il tombe. Elle le ramasse, le remet et fait mine de l'admirer en étirant la jambe. Entre la parodie et la satire, elles révèlent l'importance des stéréotypes de genre et de l'agir qui se conforme aux normes. Tels sont les codes, les canons et standards de l'expression d'un certain genre féminin.

Avec maladresse et une certaine gaucherie, de manière à dévoiler le jeu de singerie, d'imitation et d'autocritique, Jackie Gallant et Elinor Fueter abordent métaphoriquement, mais sans détour, la performativité des genres. Par exemple, les postures stéréotypées décrites en ouverture permettent de réaliser simplement les effets de contraintes artificielles à la performativité du genre féminin. En présentant les gestes ostensiblement genrés, vêtues de costumes connotés (fourrure, talon), les deux personnages féminins adoptent des comportements stéréotypés qui renforcent la

proposition avançant que la performativité est de se définir « pour et par l'Autre » (Dubois, 2014, p. 34), principalement à travers les vêtements, les postures, les comportements et les pratiques de socialisation (Ibid.) (figure 2). Le corps dansant est alors un parfait support plastique aux interactions entre les déterminismes biologiques, les contraintes socioculturelles externes et le libre arbitre. La danse « ouvre nécessairement des espaces et des temps extraquotidiens où les systèmes normatifs peuvent se trouver paradoxalement mis en échec et où d'autres habitus peuvent se mettre en place et s'incorporer » (Marquié, 2016b, p. 149). Car le corps dansant en résistance incarne explicitement l'imaginaire qu'il désire partager.

### 3.1.3.1. Humour

Jackie Gallant n'est pas formée comme danseuse et son corps n'est pas conforme à celui musclé, élancé et mince de ses collègues largement entraînés. En plus d'arborer une attitude vaguement narquoise et méfiante, ces gestes sont moins précis et, positionnée à côté de Fueter, sa gaucherie et son léger manque d'élégance contrastent. La scène est teintée d'humour et c'est avec un regard ironique que le spectateur perçoit ce moment partagé. L'humour, et l'ironie plus spécifiquement, est selon Haraway « une stratégie rhétorique, une méthode politique » (2007, p. 30). L'humour et l'ironie aux services d'une visée spécifique, ici la déconstruction des genres, permettent de révéler le caractère absurde et grossier d'une situation. Elle permet de « détourne[r] le lecteur de la signification de surface » (Hutcheon, 1978, p. 469). La cohérence d'une scène est ébranlée et une nouvelle interprétation du spectateur est sollicitée.

L'ironie survient justement lorsqu'un changement s'opère dans le programme de lecture par une remise en question qui déstabilise momentanément le sens et oblige à reconstituer un autre parcours cognitif susceptible de rétablir la cohérence compromise. (Forget, 2001, p. 44)

Un deuxième degré de lecture apparaît qui déstabilise le premier. Le commun devient alors irréel et irrationnel.

L'humour dans l'art remet en question les idées reçues. Il questionne nos angoisses. Pourquoi agit-elle comme ceci, pourquoi agissons-nous donc de la sorte? Selon le doctorant en philosophie et membre de l'Observatoire de l'humour Jérôme Cotte, l'humour en situation peut permettre de « surprendre les conventions les plus figées » (2012, p.15), de déjouer des propositions usuelles et convenues. Il permet d'évoquer une réalité (oppressive, dure, triste, etc.) avec plus de distance, car il expose des situations avec un certain désengagement qui invite à questionner la signification des actes ou des mots, illustrant ici les mécanismes de régulation normalisateurs.

Plusieurs stratégies vont être utilisées pour montrer l'humour sur scène. Dans *Husk*, « on passe sans cligner des yeux du formel à l'absurde, de la gravité à la légèreté, de l'essentiel au superficiel, de la supercherie à l'authenticité » (Montréal Danse, 2014, p. 3). En grande partie théorisés en littérature, ces procédés s'appliquent aussi dans les arts du spectacle et se retrouvent plus spécifiquement dans les pièces analysées dans ce chapitre. L'expressivité, l'accumulation, l'intensification, la répétition, le contraste, l'atténuation ou la distanciation sont tous des mécanismes employés pour provoquer l'ironie. Ils traduisent « la concurrence entre des parcours de cohérence, qui reporte sur le plan énonciatif, et donc pragmatique, la quête du sens » (Forget, 2001, p. 51). Les dynamiques engendrées peuvent tout à fait se retrouver aussi sur scène et permettre de questionner la cohérence de l'acte de performativité.

### 3.1.3.2. Hybridation et travestissement

Dans un moment fort du spectacle, l'interprète Rachel Harris revêt une prothèse d'un buste à l'image d'une fausse musculature avec abdominaux et biceps nettement dessinés, et additionnée d'un phallus qui pend mollement dans l'entrejambe (figure 1). Bien sûr, ces attributs ne sont d'abord qu'un costume, mais la danseuse en prend possession et en réinterprète son sens et son expressivité par une dynamique et une esthétique singulière. D'abord, elle semble prendre le contrôle du corps qu'elle dirige sous la contrainte de sa propre main, elle découvre et explore ses possibilités en étirant chacun de ses membres, elle exécute une exploration plurielle. Elle prend conscience de l'espace qu'elle occupe, mais aussi de celui qui est disponible. Elle allonge les jambes, les replie, sa gestuelle reste un peu linéaire et rigide. Puis, de dos, les jambes droites et bien écartées, elle se penche et présente ses fesses au public. Elle ne porte sous son costume qu'une culotte rouge. L'appendice qui lui sert de pénis ballote entre ses jambes. L'image est très explicite et provoque un inconfort. Elle n'est pas dans la suggestion, mais montre clairement les organes génitaux masculins. En plus de l'exhibition des organes sexuels, cette présentation est quelque peu inhabituelle, le sexe masculin ballote, balance et tangué. Il est rattaché au corps, mais est secoué mollement. Cette image du sexe mâle va à l'encontre d'une représentation virile, forte et brute de la masculinité. Elle maintient toutefois sa gestuelle dans un registre rigide et saccadé évoquant un corps qui ne lui appartient pas complètement. Certaines pauses rappellent l'animalité, comme lorsqu'elle se déplace pieds et poings au sol tel un primate, ou lorsqu'elle réalise des positions sexuelles explicites en s'asseyant sur ses talons et en donnant des coups de bassin vers le haut. Avec son visage fin, ses fesses arrondies, sa puissance musculaire et la précision dans ses mouvements, Harris crée un corps qui brouille les genres. En inventant une nouvelle gestuelle qui, malgré des attributs explicitement biologiquement masculins, réussit à détourner les conventions essentialistes du genre, la danseuse parvient à « déformer les prescriptions » conventionnées (Marquié, 2016a, p. 107).

Après une certaine urgence de sortir de ce costume et un essoufflement évident, Harris achève cette séquence visiblement ébranlée, mais calme et sereine, bien droite, reprenant son souffle et posant éventuellement une main sur sa hanche, geste de confiance. À travers sa performance, son corps devient hybride dans une cohabitation complexe des deux sexes, glorifiant une culture du corps jusqu'à la confusion. D'après Andrieu, en devenant hybride, « notre corps transforme un objet partiel extérieur à lui-même en une partie de son organisation fonctionnelle par des usages subjectifs » (2011, p. 22). Dans une volonté de bouleverser les catégories de genres, cette stratégie s'inscrit entre le travestissement et l'hybridation<sup>43</sup> puisque les changements sont visibles, exhibés, mais aussi perçus à travers l'interprétation de la danseuse, performés. De plus, par la qualité des mouvements, ce n'est pas seulement l'incohérence des sexes, en simple terme de matérialité, qui est mise de l'avant, mais les attitudes conventionnées, les positions corporelles genrées et les gestualités stéréotypées. L'interprète met en évidence le corps et l'utilise comme un espace en construction et de contestation. Usant des procédés de dés-identification et de réappropriation, son corps cesse d'être une matière passive et naturelle où le genre est préinscrit pour devenir un espace qui illustre et dévoile l'acte de performativité.

Plusieurs stratégies de subjectivation ont été théorisées dans des écrits de la pensée *queer*. La dés-identification en est une qui suggère des « corps qui ne sont plus dociles » (Preciado, 2003, p. 21), qui ne s'identifient plus à la catégorie à laquelle ils sont censés appartenir, et ainsi remettent en question les conditions d'appartenance à ces mêmes catégories conventionnées. Pour expliquer cette stratégie, Monique

---

<sup>43</sup> L'hybridation est ici conçue comme un croisement, un métissage, un mélange de genres, d'espèces ou d'éléments qui ne se mêleraient pas « naturellement » pour créer une entité nouvelle. Selon Andrieu, « elle implique une mobilité et un métissage, engage le corps dans l'altérité par l'altération que lui procure toute incorporation de son environnement, et reconfigure l'être dans un devenir plastique lié à son adaptation vivante à de nouvelles normes » (2011, p. 17). L'hybridation est notamment une volonté de répondre à sa propre notion de sujet.



Wittig, féministe matérialiste à l'origine du féminisme de troisième vague, donne l'exemple suivant : les lesbiennes ne sont pas des femmes, proposant ainsi de repenser en profondeur la construction des savoirs qui perpétue certains rapports de pouvoir. Sur scène, Harris n'est plus uniquement femme, ni homme, remettant en cause les déterminismes et les processus de formation du sujet politique. Deuxièmement, comme danseuse, Harris se « réapproprie des technologies sexopolitiques de production des corps des "anormaux" » (Ibid., p. 23). Elle se réapproprie un corps sexué sur lequel la société pose constamment des définitions, des assignations, des contraintes selon son apparence. Par la réappropriation, elle s'empare d'attributs corporels qui ne lui appartiennent conventionnellement pas et présente une image subversive du corps sexué. La mise en visibilité du sexe mâle peut ici être conçue comme l'appropriation d'une technologie sexopolitique, car elle réduit l'association directe entre organes sexuels et genre, faisant ainsi émerger un questionnement sur leur fonction d'« agent de contrôle de la vie » (Ibid., p. 18).

Les arts du spectacle permettent une forme de matérialisation esthétique de cette performativité en présentant de nouvelles dynamiques, en questionnant des certitudes visuelles fortes et non contestées. D'ailleurs, le chorégraphe George Stamos explique en entrevue que *Husk* porte sur la relation que chacun entretient avec son propre corps et comment celui-ci nous définit (News Desk, 2012). Comme l'écrit Braidotti, « emphasis on embodiment goes hand in hand with a radical rejection of essentialism » (1994, p. 4). Le chorégraphe poursuit en expliquant qu'il fut conscient très tôt des normes et des codes qui régissent la sexualité, du regard des autres, et il affirme être conscient de la performativité du soi, du concept de performativité de l'identité sexuelle. Il positionne donc les questions de genre au centre de son travail.

### 3.1.3.3. Ambiguïté des genres

Dans la première partie du spectacle, deux interprètes sont couchés au sol et font dos au public. Il est impossible de les identifier spécifiquement. Tous deux portent un *T-shirt* rouge, un pantalon beige et semblent avoir une morphologie des plus semblables qui suggère le masculin : un peu forts d'épaule et de buste, avec une taille plus fine. Malgré tout, on peut discerner qu'un bas de nylon cache les cheveux d'un des interprètes pour ressembler le plus littéralement à l'autre dont les cheveux sont rasés. En portant attention, on distingue que ce même interprète présente aussi une forme étrange de musculature grâce à une prothèse portée sous ses vêtements qui évoque celle du corps « viril », créant ainsi l'illusion de mimétisme avec son partenaire. Le duo reste longtemps en arrière-scène, de dos, et entretient un certain mystère autour des signes distinctifs du genre des interprètes.

Les danseurs se mettent ensuite à bouger avec plus d'ampleur. Leurs gestes sont longs, leurs jambes restent entrouvertes, ils vont jusqu'au bout de leurs extensions et gardent continuellement les poings fermés. La gestuelle est de plus en plus stricte, géométrique et rythmée. Petit à petit, une rivalité se dessine entre eux, ils se cognent la poitrine et se poussent, tel un combat de coqs, entravant ainsi leur fluidité. En gardant les bras ouverts, ils dressent leur cage thoracique, intensifiant le rapport de domination qui s'installe. Dans le pas de deux qui s'en suit, chaque interprète tente de prendre le dessus, puis se retire subtilement pour laisser l'autre diriger l'impulsion.

Ce duo incarne un affrontement qui montre la brutalité sourde, l'orgueil et la domination. Comme l'écrit la critique Doyon : « la gestuelle montre sans le mimer que notre image dépend du regard de l'autre : dans ses chaînes de mouvements initiés par un autre partenaire » (2012). Le corps de l'un dirige l'autre puis un renversement se produit et l'autre devient le dominé. *Husk* est truffé de duos mettant en scène différentes relations de domination qui se transforment et se renouvèlent à l'intérieur

d'une même séquence. Ce niveau de représentation est important puisque plusieurs chorégraphies tendent à réitérer des rapports de pouvoir homme/femme dans leur démonstration traditionnelle de la danse. Les duos sont la majorité du temps mixtes, les danseuses sont portées, les danseurs ont une gestuelle plus ample, exécutent plus de sauts, sont plus grands que leur partenaire, etc. Ici, les rapports de forces sont réfléchis pour être non conformistes, tous les danseurs, masculins ou féminins, naviguent entre une gestuelle expansive, rude, énergique et un mouvement de repli, introspectif et plus en retenue (Marquié, 2016a). Cette alternance entre deux registres formels peut être comprise comme une métaphore des processus de socialisation, intrinsèques à la formation des identités.

Soudainement, Marier et Harris rompent leur séquence pour s'immobiliser au sol, les jambes étendues, le bras replié sur la hanche et affichant un air efféminé, ils semblent narguer le public du regard. Puis, ils se replacent l'entrejambe d'une main ferme montrant, l'un à la suite de l'autre et sans aucune rupture, deux clichés de genres. Cette superposition rapide et grossière, suivie par une danse plus abstraite se transformant en trio provoque la surprise et rompt momentanément avec les attentes et la norme.

Tout en subtilité et puissamment incarnés, les deux interprètes, en réalité un homme et une femme, questionnent les modes d'être genrés habituels et les relations de domination normatives. Leurs corps amènent une confusion quant aux représentations de genre en proposant aux spectateurs de repenser leurs repères devant ces corps plus difficilement qualifiables et aux comportements parfois insaisissables.

Qui plus est, très souvent, le travestissement sur scène a lieu du masculin vers le féminin (Ibid.). C'est-à-dire qu'un homme s'habillera et incarnera une figure féminine, et ce, souvent de manière parodique, ayant comme résultat de renforcer les stéréotypes du genre féminin. La figure inverse est moins courante, résultat

symptomatique d'une visibilité accrue du masculin dans l'espace social, mais aussi d'une mise en évidence d'une construction de la féminité relevant de la mascarade<sup>44</sup>, une féminisation exagérée (Ibid., 2011). *Husk* parvient, en partie, à éviter cette fausse déconstruction. En effet, bien que la représentation visuelle simplifiée d'un certain genre renforce automatiquement celui-ci et si nous acceptons le travestissement comme une critique de la conformité, mais surtout de l'essentialisation du genre (Butler, 2005b), les représentations du masculin dans cet extrait ne sont pas particulièrement conventionnelles. Elles n'amplifient pas à outrance les prescriptions du rôle traditionnel masculin, hormis une certaine exagération de la confrontation, l'insistance d'une démonstration de force des interprètes. Les couleurs plutôt neutres des vêtements, les gestes amples, l'ambivalence et le va-et-vient entre une gestuelle plus projetée et agressive et une autre plus souple et sensuelle évitent en partie cet écueil.

Il est possible de trouver qu'à l'exception de la scène d'ouverture, peu d'alternatives aux rôles conventionnels féminins sont proposées par Stamos. L'ambivalence des corps alterne majoritairement du féminin vers le masculin. Toutefois, les deux danseuses présentes sur scène exposent, tout au long du spectacle, des rôles féminins forts, athlétiques et puissants. Elles s'approprient l'espace, s'affirment, et ces qualités de mouvement n'agissent pas comme des pertes de féminité. Les rapports de pouvoir dans les duos ou les trios ne sont dominés par quiconque. Leur semi-nudité n'est pas érotisée. Et même lors de leurs interprétations de stéréotypes genrés, elles le font de façon originale grâce à leur savoir-faire, leur technique, leur style et leur gestuelle singulière. Les corps ne sont pas seulement donnés à voir, les danseuses ne sont pas que des femmes-objets, mais aussi des sujets agissants.

---

<sup>44</sup> Selon un article paru en 1929 de Riviere Joan, « womanliness as a masquerade », réédité dans HAMON, Marie-Christine. 1994. *Féminité, mascarade études psychanalytiques*, Paris, Seuil, 330 p.

### 3.1.3.4. Nudité

Par ailleurs, il semblerait que de plus en plus de chorégraphes actuels problématissent la sexualité sur scène (Marquié, 2011), positionnement n'allant toutefois pas nécessairement de pair avec une nudité érotisée. Dans ce spectacle, la semi-nudité n'est pas présentée sous un angle érotique ou libidinal. Le corps de Harris est toujours vêtu d'une culotte et souvent torse nu, montrant ses seins dénudés. En portant cette prothèse de torse et d'organe sexuel, elle offre une nudité fictive, illusoire et symbolique. Cependant, cette présentation brute et rudimentaire d'une hybridité factice provoque des réponses sensibles que peut faire naître un corps nu sur scène. Patricia Gay, dans son mémoire<sup>45</sup> portant sur la distinction entre le terme *nude* et *naked*, explique qu'une nudité « artistique » (*nude*) est beaucoup plus soignée et conforme au standards de beauté du moment, tandis qu'une deuxième forme de nudité (*naked*) suppose une nudité crue, organique, vulgaire et sale. Dans les arts vivants, elle avance que le corps en mouvement permet beaucoup plus difficilement de conserver un détachement vis-à-vis d'une personne réelle nue : « in this way, dance breaks down the artificially constructed dichotomy and exposes nude vs. naked as actually a messy, multi-layered spectrum, which is constantly being redefined » (Gay, 2011, p. 2). Cette rencontre entre les deux types de nudités et la scène fait se côtoyer la sphère privée et publique, la scène étant un espace public supposément permissif et la nudité est conçue comme une condition intime de l'ordre du privé. Cette situation est mise davantage en évidence puisque la nudité de la performeuse n'est pas tout à fait authentique. Sur son corps même, se confondent plusieurs dualismes tels que le vrai et le faux (corps et prothèse), le masculin et le féminin ou le public et le privé (scène et nudité).

---

<sup>45</sup> En anglais.

Actuellement, la nudité n'est plus un symbole de revendications sexuelles ou de libération de l'individu comme il a pu l'être durant les années 60 et même 80 lors de la crise du SIDA. « Instead, choreographers are baring it all as a way to reveal something essential about human experience. The nudity on view is tough and raw yet unmistakably vulnerable » (Kourlas, 2006, cité dans Gay, 2011, p. 5). Le nu n'est plus conçu comme audacieux et avant-gardiste (Montaignac, 2008). C'est le corps pulsionnel, l'expérience radicale du corps comme territoire, sans retenue et indisciplinée qui est dorénavant exposée. La nudité résulte de l'expérience intime de l'artiste plutôt que d'une revendication politique ouverte.

Pour sa part, le chorégraphe de *Husk* l'articule ainsi :

Taking your clothes off is not normal, [...] You're putting your body on the line and giving away a certain amount of power when you become naked in our society. If you walk naked on the street, you're vulnerable. It's only something I am comfortable with when I feel safe, when it's called for. (News desk, 2012)

En parlant ici de la nudité sur scène, il rejoint la pensée que l'art et la scène sont des espaces sécuritaires et libres pour exprimer des questionnements de genre en société. La nudité pose notamment le corps comme vulnérable, mais aussi comme victime de tabou et de législations biopolitiques très strictes. La nudité mise en représentation dans un espace fictionnel permet ainsi de le penser autrement ou, du moins, donne l'occasion au public de déconstruire son propre regard sur le corps qu'il a l'habitude de percevoir à travers ces normes sociales ou historiques. Une nudité scénique non érotisée invite à poser un regard sensible différent. Qui plus est, à travers toute cette marchandisation du corps<sup>46</sup>, le corps nu de la performance incarne à la fois l'expérience vécue du corps et le corps comme matière, il ré-énonce son caractère subjectif, et sa force d'agentivité.

---

<sup>46</sup> Économique, virtuelle, génétique, politique, sexuelle, etc.

### 3.1.3.5. Masque et animalité

D'autre part, l'espace scénique est très épuré. Un poste de travail avec une table, un ordinateur et beaucoup de fils sont situés en arrière-scène côté jardin. Deux chaises traînent en avant-scène du même côté et une dizaine de masques souples à visage mi-homme, mi-singe, affublés d'une chevelure imposante sont déposés à différents endroits durant le spectacle. Ces accessoires serviront de tapis de poil, de poupée précieuse, de pilosité corporelle, de perruque touffue et, bien sûr, de masque. Souvent utilisés pour cacher le visage, Elinor Fueter en empilera plusieurs les uns par-dessus les autres pour créer une masse informe de poils lui recouvrant toute la tête. Plus tard, rassemblés autour d'un téléviseur projetant un feu se consumant, les interprètes discutent et évoquent les masques comme différentes personnalités : « J'me souviens, celui-là aussi avait une grosse queue. [...] Et il y avait Cindy Lou, elle est où Cindy Lou? » (*Husk*, 2012). Bien qu'ils soient tous identiques de prime abord, ils semblent ainsi être pourvus d'individualités.

Habituellement, le masque représente un personnage ou un symbole reconnaissable qui est alors incarné par celui qui le porte. Il sert à modifier ou à cacher sa propre identité, et permet d'en personnifier une autre, ce qui vient brouiller la distinction entre l'être et le paraître. Ce retrait symbolique du visage de la danseuse met en valeur son corps gracieux. L'interprète sous le masque tend à accentuer, amplifier sa gestuelle pour être tout aussi expressive. Mais elle joue aussi avec ce dispositif pour créer des illusions. En cachant le reste de son corps sous un large manteau de fourrure, elle modifie sa physionomie réelle, sa conception même d'humain. Dans un sens, en dissimulant le visage, le masque efface la singularité de l'individu. Dans un contexte de sacralisation du visage à travers l'histoire culturelle occidentale (Laguarda, 2011), plusieurs courants artistiques vont questionner celui-ci en le remodelant, rejetant « les clichés et [...] réinventant la dualité âme/corps » (*Ibid.*, p. 157). Le masque rappelle la plasticité du corps et rend l'identité non-fixe puisqu'il

s'enlève et/ou se transforme. En théâtre, le port du masque suggère une plus grande liberté de mouvement, une démesure. Il peut aussi avoir une valeur rituelle (les masques de divinités, de chasse, etc.) et il peut faire figure de résistance (masque de Guy Fawkes). Le masque est éternel, contrairement à l'individu qui le porte et peut accentuer l'impression de vulnérabilité de l'interprète. Qui plus est, dans la tradition carnavalesque, le masque permet aussi d'enrayer toutes formes de hiérarchies de classes entre ceux qui portent alors un masque, puisque les fonctions corporelles de bases, c'est-à-dire celles du bas du corps, restent les mêmes pour tout le monde.

Lorsque Fueter déambule, la tête recouverte de masques en chuchotant indistinctement dans un micro, sa gestuelle suggère une vulnérabilité, mais aussi l'animalité et le cyborg. Elle y déverse des phrases chuchotées et confuses, sa voix métallique est aigüe et charmeuse, mais indistincte et troublante. Sa respiration et son souffle audible peuvent être perçus comme sensuels.

Sa danse crée des tensions entre nature et culture, entre le primitif et le sophistiqué, la forme et l'informe. Le corps élégant est surmonté d'un masque de singe, lui-même subverti en peau-fourrure dans laquelle l'homme aime se vautrer. Même les voix sont trafiquées, donnant à entendre dans un même souffle l'extrême et langoureuse féminité et l'éructation animale. (Doyon, 2012)

Sa posture, sa silhouette, son déhanchement et ce qu'elle dit se veulent aguicheurs, séducteurs. Devant l'informe et l'insolite, l'imagination puise alors dans les références plus communes comme la science-fiction, les stéréotypes du féminin ou de l'animalité et l'icône de l'homme préhistorique (les traits des masques et l'épaisse chevelure emmêlée).

On figure aussi la performativité ou même la construction de l'identité comme une superposition de masques. Il semble ici que ce soit une métaphore que révèle Fueter en accumulant les masques sur sa tête, questionnant ainsi le soi et l'autre et dans ce cas concret le civilisé et le primitif à travers cette représentation littérale, mais aussi



incarnée dans le corps de la danseuse. Son apparence véritable se transforme jusqu'à n'être qu'un amas de poils emmêlés, non pas particulièrement séduisant. Elle met alors en échec le beau et le laid, le vrai et le faux grâce à ce jeu d'apparence. Car, comme dans des premières années de l'élaboration des réflexions posthumaines, celles-ci laissaient envisager la construction singulière de nouvelles identités. « Puisqu' "il n'y a absolument pas de modèles corrects ou vrais du soi", le droit à "s'altérer" au point de défaire le sujet et l'humanité, au point de "s'auto-construire" semblait encore viable » (Bourlez, 2013, p. 12). L'art posthumain cherche à critiquer l'anthropocentrisme et le spécisme en termes de conception du monde dominé par l'humain. Le recours la mixité ou l'hybridation permettent un décentrement du sujet et ainsi, poussent à explorer de nouvelles avenues, de nouvelles formes de réalité non encore révélées.

### 3.2. *Paraiso, coleção privada*

#### 3.2.1. Présentation générale de l'artiste

Marlene Monteiro Freitas, chorégraphe de la pièce *Paraiso, coleção privada*, est originaire du Cap Vert. Elle a reçu une formation en danse à la *Performing Arts Research and Training Studios* de Bruxelles, puis la termine à la *Fundação Calouste Gulbenkian* de Lisbonne. Elle a entre autres travaillé avec Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Trajal Harrell et Tânia Carvalho. Elle a produit sa première création longue de groupe en 2012. Celle-ci s'intitule *Paraiso, coleção privada* (Paradis- Collection privée) et a été présentée à Montréal au festival TransAmérique de 2014 à l'Agora de la danse. Interprétée par quatre performeurs (Yair Barelli, Lorenzo De Angelis, Luís Guerra, Andreas Merk) et par la chorégraphe elle-même, la pièce dure environ une heure. Sur son site internet, elle définit le fil conducteur de ses

œuvres comme étant « l'ouverture, l'impureté et l'intensité » et dans les médias, elle est caractérisée comme étant subversive, énergétique, drôle et grotesque.

### 3.2.2. Description de la pièce

La chorégraphe dit s'être inspirée des conceptions du paradis et de l'enfer selon certains peintres italiens anciens. Comme matière première, elle cite par exemple les jardins de Cranach et le *Jardin des délices* de Bosch, peintures aux multiples personnages et détails, quasi surréalistes. Elle s'intéresse surtout à l'imaginaire proposé par ces artistes, s'éloignant toutefois d'une perspective religieuse. Elle explore la construction du paradis dans l'imaginaire collectif, historique et culturel, pour finalement en proposer une nouvelle représentation artistique. L'œuvre est rigoureusement construite, les indicateurs musicaux sont précis, les déplacements prévus et la synchronicité impressionnante.

Mettant en scène le mythe de Circé, à la fois sorcière et déesse, Monteiro Freitas incarne cette figure de femme puissante qui séduit, ensorçèle et transforme plusieurs hommes en sujets qui pourraient s'apparenter à des animaux, des objets inanimés ou encore des automates.

### 3.2.3. Identification des procédés antinormatifs

#### 3.2.3.1. Dégoût et grotesque

Dans cette pièce, la chorégraphe incarne donc une forme de diabolotin qui orchestre la performance inquiétante de quatre de ses sujets. Ceux-ci sont torsés nus, maquillés de peinture noire dans le cou, le dos ou une partie du visage. Au tout début de la pièce, trois interprètes portant des perruques de cheveux mi-longs sont couchés face contre terre et commencent à se mouvoir en une gestuelle nerveuse, agitant leurs hanches et leurs fesses. Ils évoquent des petits animaux ou des insectes. Leurs corps tout entiers se transforment. Sautillant et se tordant au sol, les interprètes évoquent des figures monstrueuses. Par l'angle de leurs corps, la disposition inverse des mains et les torsions exagérées du buste, ils créent des illusions en modifiant l'orientation des repères corporels et en laissant planer l'incertitude due à une incompréhension des représentations par les spectateurs.

Des pigments sont répartis sur les corps des interprètes. De larges simples formes géométriques sont peintes en noir sur le torse, le cou ou le dos de certains danseurs. Du bleu leur tache la bouche (figure 3). À cause de l'écoulement des fluides naturels (salive et sueur), aux efforts que déploient les danseurs, la peinture coule, les corps se salissent, se métamorphosent. À l'occasion, les interprètes se placent des objets dans la bouche pour grossir et déformer leurs visages. Ou encore, ils cracheront une substance sombre visqueuse qui semble sortir de leurs entrailles. À plusieurs moments, ils vont faire le geste de porter de la nourriture à la bouche l'un de l'autre et durant une courte pause surprise, Monteiro Freitas commencera à manger un poulet rôti sur scène, demandant aux spectateurs qui l'entourent s'ils désirent le partager.

Plus la pièce avance, plus les danseurs suent abondamment et plus leur maquillage coule pour devenir informe et mouvant. Leur gestuelle est vibrante et nerveuse, et

peut rebuter, voire essouffler les spectateurs. L'étrange et le dissonant sont au cœur de ce carnaval macabre. Le public peut ressentir une forme de dégoût dans cette démonstration de l'excès. « C'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives » (Foucart, 2010, p. 48), une saturation des sens qui survient après un trop-plein d'énergie, de nourriture, de grimaces, de tyrannie et de sujétion.

Ces corps insolites, cette difformité qui tend vers la monstruosité ouvrent une dimension nouvelle : « la difformité fusionnant le réel et l'imaginaire » (Massoute, 2014). L'ambivalence des corps, la métamorphose, s'inspire dans ce cas du mythe<sup>47</sup> et permet d'ouvrir de nouveaux modes d'être grâce à l'intégration d'élément animal ou inanimé amenant les corps à ressembler à des automates ou à des créatures étranges mi-homme, mi-animal. L'insolite revisite la distinction entre le normal et l'anormal, il dérange entre autres puisque, « souvent, le monstre attire, fascine et dégoûte à la fois; en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection » (Foucart, 2010, p. 47). Selon l'auteur, le monstrueux répugne tout particulièrement l'être humain, car il inclut souvent des éléments corporels à ses représentations imaginaires. « Le corps est présent en tant qu'image ou représentation, soit au titre de la réalité monstrueuse même, soit au titre du fantasme, du mythe » (Ibid.). Il suggère que le paroxysme du monstrueux soit le corps humain en décomposition étant donc une inévitabilité à tous corps humain. De plus, la difformité du visage par exemple, objet de représentation identitaire par excellence, remet en question l'appartenance même à l'espèce humaine, questionne fondamentalement l'identité et évoque le monstrueux. La difformité travaille les limites de l'humain : « ne faisant plus vraiment figure humaine, ils ne sont plus vraiment visages et, de l'ordre de l'impensable, ils ne se laissent pas envisager » (Ibid.). C'est donc aussi grâce à ses représentations contre-naturelles, que l'homme peut percevoir autrement et de nouvelles manières son environnement. Puisque le

---

<sup>47</sup> Circé empoisonne les hommes qui la visitent sur son île et elle les transforme en animaux.

monstrueux est en fait le corps monstrueux, son contact peut plus simplement se définir comme la peur de l'autre.

Cette œuvre fait donc appel au dégoût comme expérience esthétique, à l'affect primitif qui relève du somatique et qui provoque une réaction physique de malaise non intellectualisée chez l'observateur. Concrètement, le dégoût et ses différentes catégorisations (pathologie, criminalité, scatologie, etc.) servent aussi à structurer l'espace social, les zones de dégoût constituant des parts d'ombre de l'espace social, comme le sang menstruel, les différents fluides corporels, l'obésité ou la mort. Comme l'indique Bourdieu, le dégoût est aussi le reflet de l'abandon du corps à ses pulsions (Memmi, Raveneau et Taïeb, 2011, p. 8) ce qui traduit l'appartenance à une certaine classe sociale et permet d'en juger une autre.

Représenter la répulsion artistiquement permet de se distancier de l'objet concret pour être apte à le penser. Cela permet aussi de repenser nos codes du dégoût et la manière dont ceux-ci sont constitués. Comme l'indique Memmi, Raveneau et Taïeb, cette pulsion négative est pensée par plusieurs théoriciens, par exemple Elias, Bourdieu ou Lévi-Strauss, comme une contrainte historiquement imposée qui participerait aux « règles de civilité », mais qui serait mouvante. « Cette passion classificatoire participe ainsi au partage entre le propre et le sale, le pur et l'impur, le beau et le laid, le masculin et le féminin, etc. » (Ibid., p. 10). Le goût et le dégoût seraient donc en partie socialement construits, et nos « standards de sensibilité » fluctueraient dans le temps (Ibid., p. 8).

Au final, cette explication introduit l'idée de marginalisation ou encore d'exclusion des attributs dits « dégoûtants ». Si on se permet d'étudier les phénomènes comme le dégoût, en prenant compte de leurs constructions sociales, culturelles et historiques, on peut interpréter la performance décrite plus haut comme une illustration de ces mécanismes de régulation pseudo-naturels. En voyant la performance et la manière

dont elle se construit, les interprètes mettent en évidence le caractère rigide de l'ordonnement social. Le spectateur se retrouve ambivalent devant ces danseurs, pourtant des êtres répondeurs aux conventions de la normalité, qui réussissent grâce à une gestuelle particulière, à leur force physique et à certaines formes de dispositifs (vêtements, objets et maquillage), à être perçus comme dissonants, non naturels, déplaisants, laids, voire monstrueux et provoquent le dégoût ou la répulsion. Comme l'écrit Huesca,

Ce faisant, il(s) exprime(nt) la volonté de dépasser les formes de structuration corporelle et sociale qui nous habitent et nous dirigent. Engendrant un véritable travail de déstructuration/re-structuration, cette corporéité inédite se déleste des hiérarchies et des particularités liées à l'organisme pour faire place à un imaginaire insolite désorganisant les façons usuelles de se mouvoir. (2011, p. 142)

Ils s'opposent aussi à une conception plus traditionnelle de la danse proposant une gestuelle fluide et gracieuse. Car, le corps grotesque s'oppose au corps classique et surtout force à reconsidérer les conventions de celui-ci.

L'ensemble de l'œuvre, à travers les attitudes, la gestuelle et les grimaces, rappelle le carnaval. Dans ses choix esthétiques et ses références artistiques, la chorégraphe présente une cohabitation du rationnel et de l'irrationnel, elle propose des correspondances surprenantes. Comme procédé artistique, le grotesque se définit comme la rencontre inusitée de phénomènes contradictoires, souvent accompagné d'un sentiment d'angoisse. Fréquemment associé au carnavalesque, le grotesque est un « principe actif de subversion. Toutes les hiérarchies sont bousculées, renversées, au nom du dynamisme et de la métamorphose » (Iehl, 1997, p. 11). Selon Bakhtine, le grotesque est d'abord inscrit dans le corps et la matérialité (Ibid.). À la Renaissance, il prend la forme de personnages fictifs composés d'une grosse tête et de petites jambes, « il est question ici d'intensité, de mobilité, de vitalité et de mélange » (Ibid., p. 18), des caractéristiques qui s'appliquent on ne peut mieux à *Paraiso, coleção privada*. En affirmant s'inspirer des peintures de Bosch, la chorégraphe crée un

monde de mythes, de monstres et d'inventions grotesques. Ses danseurs<sup>48</sup> mettent en scène des êtres exubérants, insolites, angoissants et à l'anatomie trouble.

### 3.2.3.2. Animalité

L'esthétique du grotesque, de l'abject, du monstrueux a été étudiée à plusieurs époques et très souvent en lien étroit avec la représentation de l'animalité. Un savant mélange de corps masculin et d'animalité brouillant parfois la visibilité des identités sexuelles est ce qui est présenté sur scène tout au long de l'œuvre. Dans cette pièce, comme en danse en général, « l'animalité [est envisagée] comme métaphore, métamorphose, qui relie imaginaire incorporé, transformation du corps dansant et genèse d'une danse singulière, sans référence au binarisme féminin/masculin » (Marquié, 2016a, p. 101). Les danseurs se transforment au fil de la pièce en des créatures monstrueuses, grouillent, rampent et explorent les avenues d'un tel potentiel. Ces métamorphoses entraînent les spectateurs à revoir leurs frontières symboliques, notamment celle d'une conception anthropocentrique puisque ces êtres ne peuvent plus être clairement identifiés comme des humains et empruntent certains comportements et certaines attitudes au règne animal. Ils deviennent des êtres à l'interface entre l'humain, l'animal et l'inanimé combinant plusieurs dualismes tels que le primitif et le civilisé, la réalité et l'apparence et la nature et la culture.

Car, l'animalité peut servir d'intermédiaire entre les dualismes. « Faire entrer l'animal dans la danse revêt une triple signification. D'une part, éprouver d'autres modalités d'être, de percevoir et de se mouvoir [...], s'opposer à toute forme de normalisation; enfin c'est aussi toucher à une dimension symbolique » (Ibid., 2009,

---

<sup>48</sup> Ce type de gestuelle est principalement mis de l'avant par les quatre danseurs. En général, Marlene Monteiro Freitas gravite autour et effectue certains solos tout aussi expressifs et exubérants, mais elle est moins dans l'effort intense et permanent que ses partenaires.

p. 131). L'animalité peut être un symbole fort qui évoque le statut supérieur que se donne l'homme (spécisme), sa domination sur le monde et inversement évoque aussi l'idée de domesticité de l'animal, de l'individu soumis. Tout au long du spectacle, la relation entre Monteiro Freitas et ses interprètes alterne entre la domination, la dépendance, la solidarité, la fierté et la contrainte. Aussi, le mythe de Circé engendre une mise en scène de rapports de domination qui trouble les catégories d'objet et de sujet, puisque les esclaves de Circé tentent, tout au long de la pièce, de se rebeller et d'ainsi se réapproprier leur position de sujet. Car ici, l'animalité évoque « l'état d'un homme dégradé » (Joyeux, 2014, p. 21). Comme le suggère Marquié : « En se rapprochant de la terre, en demandant au corps de se faire animal, les dans[eurs] modernes ont développé des modes de locomotion hybride : marchant sur les genoux, rampant, grouillant ou vibrant, échappant en effet aux classifications de base » (2009, p. 123). En plus de stimuler la création chorégraphique, l'animalité peut être source de transgression des conventions de la verticalité de la danse. Elle peut dénaturer le corps en l'amenant aux limites de son humanité.

### 3.2.3.3. Organes expressifs

À plusieurs occasions, la bouche est utilisée comme un organe expressif au même titre que les bras ou les mains. La danseuse tire la langue et ouvre très grand sa bouche en étirant le plus possible ses lèvres (figure 4). Elle se promène très souvent la bouche grande ouverte, ce qui lui donne l'air d'avoir de la difficulté à s'exprimer. Les danseurs disposent des objets (harmonica) ou leurs mains à l'intérieur de leurs joues, étirant celles-ci au maximum. Cette tension constante donne une impression de douleur au public. Plus tard, certains bavent du liquide bleu. Il y a une rupture avec l'utilisation de la bouche qui est habituellement considérée comme un organe sensuel, comme un orifice de l'intime. Aussi, « c'est notamment le lieu de la respiration,



surtout pendant l'effort, la bouche est une zone peu explorée dans la discipline chorégraphique. Sans aller jusqu'à parler de tabou, son usage reste inhabituel » (Krol, 2015, p. 22). Elle prend toute une autre dimension d'organe expressif. La bouche fait partie des orifices du corps humain, comme l'anus et le sexe féminin, qui portés sur scène incarnent une part de vulnérabilité de l'individu et d'authenticité. Ce n'est plus une représentation romantique du visage, mais une déconstruction de la bienséance, un rejet des consensus sociaux et un questionnement des frontières de l'intime.

Leurs mains sont aussi à la fois dissimulées et mises en évidence. Autre élément corporel emblématique de l'expression, elles sont recouvertes de gants noirs ou bleu marin qui parfois occasionnent un contraste avec le corps ou se fondent dans l'arrière-scène foncée. Le port de gants crée un isolement de la main, comme si elle consistait en un élément à part, indépendant du reste du corps.

Finalement, les yeux sont ici extrêmement expressifs. Nerveux, à l'affût, clignant, s'écarquillant, ils sont mis à contribution tout autant que le reste du corps. Les yeux bougent ici davantage comme un organe corporel en mouvement plutôt que pour partager un sentiment ou une émotion, ne répondant plus uniquement à cette fonction. Durant une scène, Monteiro Freitas fera face au public, la bouche grande ouverte, les yeux écarquillés qui louchent. Silencieusement, puis accompagnée de plaintes graves, les jambes repliées en grenouille près du sol, elle étire son cou tel un iguane et explore l'intégralité des muscles de son visage. Ses lèvres s'élargissent exagérément, ses yeux biglent outrageusement, les tendons de son coup s'étirent, son visage se déforme complètement pour s'exposer dans toute son excentricité déviante. Elle scrute notre condition de spectateur voyeur.

#### 3.2.3.4. Ruptures dans le temps, dans la narration

À 15 minutes de la fin du spectacle, les quatre danseurs arrêtent subitement de danser. La maîtresse de cérémonie s'éloigne pour aller s'asseoir sur une des boîtes de son. Elle commence à manger. Ses compagnons de scène se détendent, sortent leurs bouteilles d'eau et se réhydratent. Ils arpentent la scène en attendant quelque chose. En plus de rompre avec la temporalité et la narration, les performeurs sortent de l'espace scénique délimité par les structures d'éclairage. Des coulisses apparentes sont en quelque sorte formées par l'espace environnant.

Rappelons que lors de la représentation au FTA à Montréal, Monteiro Freitas mange un poulet qu'elle propose de partager aux spectateurs qui sont près d'elle. Elle entre donc en contact direct avec eux et brise ainsi officiellement le quatrième mur, rompant la limite entre le réel et la fiction. Le contact créé engendre un certain malaise auprès des spectateurs à cause de la brutalité et de la surprise de cette rupture narrative, mais aussi probablement en raison de la prise de conscience de l'inclusion de ceux-ci dans le déroulement de la pièce. Le spectateur devient alors un acteur participant de la performance, parfois malgré lui. À ce moment précis, il prend conscience de sa condition d'observateur et ne peut plus s'abriter derrière elle. Il doit alors faire l'effort d'interpréter logiquement ce à quoi il assiste et gérer publiquement son malaise.

Qui plus est, briser le quatrième mur est un procédé qui cherche habituellement à introduire le spectateur à l'intérieur du récit, mais Monteiro Freitas fait advenir sa rupture à la fin de la pièce, avec juste quelques minutes de danse avant la fin réelle. Car dans un sens, cette transgression du quatrième mur met l'accent sur le caractère très spectaculaire de la pièce. Le cadre de la scène très frontal est nettement défini. L'effort engagé est colossal et le savoir-faire des danseurs est admirable. En suspendant le déroulement de la pièce, on ne propose pas aux spectateurs de prendre

part à l'action ou de participer à modifier l'œuvre (Montaignac, 2013), mais plutôt de ressentir et possiblement d'intellectualiser les distinctions entre la réalité et l'apparence, entre la vie et la scène.

### 3.2.3.5. Humour

Finally, l'humour est un procédé assez souvent employé dans les arts du spectacle. Comme écrit précédemment, il sert, entre autres, à désamorcer une situation dramatique et parfois à traverser le quatrième mur plus aisément.

Dans cette œuvre, l'humour est présent à travers les mimiques des interprètes, l'exubérance de la maîtresse de cérémonie, la musique pop et la brève rupture temporelle qui crée un certain malaise et où les spectateurs rient nerveusement. « Les splendeurs de cet humour nous font ainsi pressentir, deviner confusément, que nous n'avons ni essence stricte, ni destin biologique ou spirituel à accomplir » (Cotte, 2012, p. 15). Les attentes sont rompues, les artistes proposent d'autres perspectives sur le réel et l'irréel. Entre autres, en transformant des réactions conventionnelles comme la crainte ou la joie par des expressions démesurées. Ou encore en détournant de façon comique les rapports de forces qui s'installent entre les interprètes.

Cette conception du comique comme force transgressive se retrouve aussi dans le grotesque, « le rire acquiert une puissance singulière, il est à la fois profanateur et libérateur » (Iehl, 1997, p. 11). Car selon Baudelaire, qui écrit un essai en 1855 sur le sujet, le rire commun se rapproche grandement du satanique. Selon lui, le rire, qui s'exprime par la bouche et les yeux, n'a pas sa place au paradis terrestre<sup>49</sup>. « Le rire

---

<sup>49</sup> Lieu créé par Dieu pour Adam et Ève avant qu'ils ne fassent l'erreur d'expérimenter le bien et le mal, avant qu'ils ne s'émancipent. Il fut d'ailleurs souvent représenté par Bosch et Cranach.

humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale » (Baudelaire, 1855, p. 364). Il est donc le résultat de la déchéance de l'humanité. Son rire est synonyme de folie, contraire à la raison, c'est une forme de critique de l'organisation sociale. Dans sa manière de définir l'humour, Baudelaire écrit que le rire est dû à la faiblesse des gens qui rient de leurs malheurs et du malheur des autres qui s'illustre entre autres par la grimace et l'impulsion. La pièce portant un tel titre, *Paradis- collection privée*, il semble aller de soi que la chorégraphe évoque ou du moins s'inscrit dans cet imaginaire déliquescents dont parle le poète.

### 3.3. *Yellow Towel*

#### 3.3.1. Présentation générale de l'artiste

Née à Ottawa, Dana Michel est une chorégraphe et performeuse dont les parents sont originaires des Caraïbes. Elle est aujourd'hui basée principalement à Montréal. Elle détient une formation en danse à l'Université de Concordia et effectue essentiellement des pièces en solo<sup>50</sup>. En s'inspirant d'expériences, de préoccupations et de désirs personnels, elle crée une gestuelle et des œuvres tout à fait singulières caractérisées comme à mi-chemin entre la danse et la performance.

La pièce *Yellow Towel* a été présentée pour la première fois en 2013 durant le festival TransAmérique au MAI (Montréal art interculturel). L'artiste dit s'être inspirée d'une image de jeunesse d'elle qui porte une serviette jaune sur la tête pour tenter de ressembler aux petites filles blondes de son école. Ayant toujours cherché à se tenir

---

<sup>50</sup> En 2016, elle présente sa deuxième création longue en solo. En entrevue (Dancemakers, 2015) elle dit travailler principalement sur elle-même de manière isolée.

loin des danses provenant de la culture noire comme le hip-hop ou les danses africaines, les critiques et les théoriciens ont malgré tout trop souvent lié son travail à ces références par associations simplistes. L'artiste a donc décidé d'affronter de plein fouet ces clichés de la culture noire en en faisant le point central de sa pièce. Revisitant les stéréotypes, elle s'y cherche et joue ainsi à déconstruire certains binarismes identitaires.

### 3.3.2. Description de la pièce

Le solo d'une heure et quart débute dans le silence, Michel entre en scène vêtue de noir, avec un survêtement de sport à capuchon. Elle porte une casquette noire sous son capuchon et des souliers blancs à semelle épaisse. Par contraste, un tapis blanc, des pendrillons blancs ainsi que plusieurs accessoires blancs habillent la scène. Une grosse masse indistincte située sous son chandail, dans son dos, déforme sa silhouette. Petit à petit, toujours de dos, elle émet des sons rauques tels des grognements. Lorsqu'elle détache son survêtement, on découvre qu'une trompette était cette masse qui déformait son dos. Quand elle enlève son survêtement et son chapeau, une longue bande de papier se déroule de son buste et une multitude de cotons-tiges lui tombent des cheveux. Ses longues tresses balaient le sol. Elle n'est ensuite vêtue que d'un collant jaune et d'une camisole blanche (figure 5).

La musique débute seulement cinquante minutes après le début du spectacle, toute la première partie s'effectue dans le silence ponctué de quelques paroles. Durant la pièce, l'interprète boira du lait, de l'eau, s'appliquera de la pommade blanche sur le bas du visage et mangera et recrachera une banane (figure 6). Sur une table divers objets sont disposés dont une perruque afro. Évoluant dans une sorte de chaos scénique, aucune finalité précise ne vient éclairer le spectateur lorsqu'elle termine la pièce en enfilant un casque gonflable doré et se cache le visage dans le coin côté cour de la scène après avoir discoursu sur la température extérieure et les changements

climatiques. Seule interprète sur scène, elle effectuera un parcours scénique intrigant, sans trame narrative claire, bien qu'elle aborde à haute voix une foule de sujets et qu'elle interagisse avec de nombreux objets éparpillés sur scène. À travers de subtiles ou moins subtiles allusions, grâce à sa gestuelle, à la musique, aux objets, à son discours et à sa façon de parler, l'artiste use de plusieurs « stratégies de resignification, de dés-identification, de prolifération et de réappropriation comme autant de manières d'exploiter des ressources identitaires de manière post-identitaire » (Bourcier, 2012, p. 38).

### 3.3.3. Procédés antinormatifs

#### 3.3.3.1. Questionnements identitaires

Aux prises avec des questionnements identitaires par rapport à ses origines, à la couleur de sa peau et aux stéréotypes associés à cette couleur, Michel explore l'impossibilité d'une matérialisation fixe de l'identité. En même temps, l'interprète met à mal notre volonté de tout catégoriser et résiste à fixer son identité dans des cases prédéterminées<sup>51</sup>. Nécessairement, la question identitaire racisée est au centre de ses questionnements. Il est donc impossible de ne pas aborder cette notion centrale pour l'artiste, bien que notre expertise ne se situe pas dans ce domaine. Cependant, elle utilise des processus qui répondent aussi à une perspective *queer* et à une déconstruction des normativités. Ainsi, certains textes de références employés abordent spécifiquement la question *queer* de personnes non-blanches.

« There is a power in *queer*. There is a power in seeing things differently, disrupting the everyday, resisting hegemony » (Defrantz, 2002, p. 102). Cette citation évoque de

---

<sup>51</sup> Femme/noire/danseuse/mère/canadienne, etc.

près la pièce de Michel. Bien qu'elle n'aborde pas explicitement la notion de sexualité centrale à la pensée *queer*, elle explore une autre thématique tout aussi importante dans la réflexion *queer* : la notion d'identité. Et malgré l'impossibilité de parler d'une identité *queer* selon Dubois (2014), il est possible d'aborder les procédés de construction de l'identité et les déconstructions possibles de celle-ci. Dana Michel se réclame elle-même de la culture *queer*.<sup>52</sup>

Tout comme l'écrit Louppe, la danse, le mouvement sont en partie conditionnés par « des courants de pensée, des idéologies et des rapports de force qui s'affrontent » (1997b, p. 38). Dans cette pièce, il est impossible de déterminer clairement une identité, car elle se dissout à travers les questionnements intimes de la danseuse et elle s'exprime par une construction d'une forme esthétique ambiguë, intrigante et déstabilisante. Certains clichés de la culture noire principalement entretenus par les Occidentaux blancs sont abordés : la trompette, la marque Banania, la musique gospel, le blues, l'afro, le corps noir dansant<sup>53</sup>, etc. Elle tend à s'éloigner des représentations de la femme noire dans la culture populaire, mais aussi à embrouiller les références que les spectateurs peuvent percevoir tout au long de sa pièce. Par exemple, une scène étrange clôt son spectacle. Côté cour, traîne une membrane de tissu rattachée à une souffleuse dans laquelle Michel insère sa tête. Accoutrée de cet étrange couvre-chef, elle positionne un carton noir entre elle et le public pour cacher son visage et son geste. Puis la lumière s'éteint. Elle explique en fait cette scène incompréhensible ainsi :

She explained that the fabric was actually a common method that black women use to dry their hair so that it becomes softer [...] When I asked about the

<sup>52</sup> « D'abord marquée par l'esthétique de la mode et du vidéoclip, les cultures *queer* et la comédie, Dana Michel est vite sortie du lot de la relève en danse » (CABADO, Fabienne. S.d. Yellow Towel-Dana Michel, RQD, en ligne. <<http://www.quebecdanse.org/agenda/details/copie-yellow-towel-dana-michel-9265>>. Consulté le 8 novembre 2016.

<sup>53</sup> Comme l'écrit Hélène Marquié en critiquant les stéréotypes liés aux débuts de la danse moderne noire aux États-Unis: « le temps est passé – du moins on peut l'espérer – où on considérait que les Noirs avaient "la danse dans le sang" » (2016a, p. 29).

cardboard, if that was part of the hair drying method, she said no. "That was just a piece of black cardboard," she explained. (Dunham, 2015)

Elle se réapproprié ainsi un élément identitaire pour le détourner non seulement de sa fonction, mais de son symbole puisqu'il devient inaccessible et inintelligible.

Les phrases qu'elle formule en anglais, narrant ses actions, sont dites avec un fort accent parfois jamaïcain, mais aussi parfois new-yorkais, qui diffère de sa façon habituelle de parler. Elle souligne une prononciation trainante et chantante. Elle emploie aussi plusieurs termes connotés comme « man » ou « bitch ». Toutefois, la chorégraphe insiste sur le caractère indéterminé et même inconscient de sa conception de l'identité noire lors de sa création chorégraphique<sup>54</sup>.

À l'inverse, elle évoque aussi des stéréotypes blancs, surtout féminins comme le fantasme de la poupée blonde (elle brosse une rallonge de cheveux blonds évoquant une enfant qui brosse sa poupée), celui du *cheerleading* (les utilise ensuite comme pompon), ou encore accentue l'allure féminine en pointant le pied, cambrant la taille et pliant le genou vers l'intérieur. À ce sujet, Defrantz écrit qu'auparavant, en tant que nouvelle « mode » artistique adoptée dans plusieurs disciplines pour sa nouveauté, beaucoup de propositions artistiques *queer* employaient l'excès : des costumes flamboyants, une force féminine amplifiée, une intimité masculine largement déployée, etc. L'auteur avance qu'en cherchant à s'identifier de telle manière comme *queer*, c'est le faire en opposition à *straight* et ainsi réitérer ce binarisme. Michel se positionne tout à fait en dehors de cette démarche trop explicite. Bien au contraire, en entrevue, elle déclare : « Je me sens désormais libre de définir ce qui, à mes yeux, correspond au masculin et au féminin et, surtout, de flirter avec les deux pôles de manière décomplexée et affranchie » (Couture, 2014). En entrant sur scène, avec sa

---

<sup>54</sup> En entrevue à CBC, Michel répond à la question suivante : « What's your own idea of blackness? When you're on stage, what's the idea of blackness that you're communicating? [Laughs] That's just it — I don't know. With *Yellow Towel*, it's a combo of things. I know a lot of things happen subconsciously. They're not really obvious. » (Stuart, 2016)



casquette des Yankees, ses vêtements légèrement trop grands et sa difformité dans le dos, on ne l'identifie pas immédiatement, elle laisse planer le doute quant à son genre.

Comme l'écrit Munoz, des spectacles comme celui-ci « offer the minoritarian subjects a space to situate itself in history and thus seize social agency » (1999, p. 1). L'agentivité sociale est le pouvoir comme sujet, de transformer ou d'influencer le monde qui l'entoure, une effectivité de la subjectivation. En questionnant sa propre constitution comme sujet et en présentant ces réflexions sur scène, et donc dans l'espace public, le corps prend ici une dimension politique et la danseuse devient, comme l'écrit Preciado, une « agent[e] politique important[e] dans la culture contemporaine » (1997, p. 68). Une approche *queer*, selon Munoz, passe aussi par une dés-identification aux clichés identitaires de race, de sexe, de genre et de classe. En mettant en geste et en incarnant ce qu'elle juge être des clichés de la culture noire, par le fait même, elle questionne et reconstruit son sentiment d'identification par rapport à ceux-ci. Les performances comme celle de Michel « must negotiate between a fixed identity disposition and the socially encoded roles that are available for such subjects » (Ibid., p. 6). C'est donc un travail d'exploration de l'espace entre une vision essentialiste de la danseuse noire, et une construite socialement. La chorégraphe explore d'idée qu'elle est aussi le produit des expériences qui l'ont construite.

Faire de son récit personnel la source principale d'inspiration de ses pièces (questionnements identitaires, histoires familiales, propre parcours artistique) est une démarche qui rejoint les revendications de plusieurs courants théoriques contemporains. En contestation à une histoire universelle, à une conception ethnocentriste, masculinocentriste et hétérocentriste, plusieurs sciences humaines dont les sujets ont été particulièrement négligés historiquement accordent aujourd'hui une valeur d'objet d'étude importante aux microhistoires. Elles « choisissent souvent comme objet d'étude les thèmes du privé, du personnel et du vécu » (Ginzburg et

Poni, 1981, p. 133). Les études postcoloniales, les *black studies*, les féminismes, les études homosexuelles et bien d'autres positionnent et surtout légitiment les récits personnels comme instigateur de l'élaboration d'un discours scientifique, mais aussi comme source et argument. Cette démarche peut permettre d'introduire de nouvelles interrogations ou d'envisager d'autres perspectives. Elle creuse des territoires personnels pour tenter de rejoindre un propos qui touche les autres. Certains moments deviennent angoissants, l'angoisse de ne pas comprendre, l'angoisse d'essayer de comprendre, d'éprouver de l'empathie pour un personnage tourmenté et désorienté.

### 3.3.3.2. Déviance

Car tout au long du spectacle, Michel bouge de manière saccadée, contrainte et détraquée, comme si ses muscles se contractaient parfois malgré elle. Elle travaille à déformer sa silhouette par une forme d'hybridation, en ajoutant une prothèse dans son dos, et par le choix d'une gestuelle qui participe à construire une multitude d'autres formes corporelles sous les yeux des spectateurs. En plus de tenir un discours décousu, elle cumule une variété d'objets cachés de part et d'autre de son costume de scène, des cotons-tiges, du papier, des sacs de plastique, etc., à la manière d'un itinérant qui préserve l'entièreté de ses biens assurant son quotidien sur lui. Le sans-abri mène une vie de tous les jours dans l'espace public – dort, mange, urine, socialise, etc. – et participe ainsi à déconstruire la ligne habituellement stricte entre l'intime et le public. La scène est, elle aussi, une mise en représentation publique d'une proposition et d'une démarche intime et singulière. En évoquant la figure de l'itinérant agissant de façon irrationnelle et désarticulée, elle mêle ainsi plusieurs binarismes comme le civilisé et le primitif, l'intime et le public, le créateur et la créature (Haraway, 2007, p. 75). Comme l'écrit cette critique américaine : « She resembles the people we try to avoid, the people who get more space on the sidewalk

than needed, the people you might cross the street for to avoid an uncomfortable confrontation » (Warnecke, 2016). Elle incarne inmanquablement le comportement déviant. La performance d'une identité alternative et déviante sur scène peut être appuyée par le concept d'hétérotopie de Foucault. Ce sont « [d]es lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, [des lieux qui] sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée» (Foucault, 2009, p. 25). Plusieurs procédés employés par Dana Michel participent à cette impression d'hétérotopie : lieu, situation en marge de la norme. Une hétérotopie qui par contre devient centrale par le spectacle, redonnant ainsi une place principale aux figures marginales.

En effet, la chorégraphe dit avoir été influencée par la « faune urbaine assez colorée et marginalisée du quartier [centre sud] » (Couture, 2014). Cette incarnation de l'autre, cette confrontation forcée, ouvre la porte à une réévaluation des conventions sur les modes d'être de l'autre : ses façons de faire, son rapport au temps, à la lenteur, à l'optimisation de l'effort et de la tâche, mais aussi à notre propre inconfort dans de telles situations. Par cette figure déviante rendue visible grâce à l'imbrication des capacités, de la personnalité, des traits de l'artiste, la marge entre le soi et l'autre est brouillée. L'individu cohabite avec les autres, il ressemble ou se distingue de l'autre, mais répond essentiellement aux mêmes besoins. Qui plus est, le créateur et la créature sont aussi des concepts ici bousculés, ce qui est le cas dans plusieurs types de création en art vivant.

La spécificité de la danse [...] est de travailler le lien entre l'imaginaire et le corps, d'incarner au sens propre un imaginaire où dialoguent représentations sociales collectives, personnelles et création. [...] Danser, c'est donc devenir ce que l'on imagine. (Marquié, 2016a, p. 100)

L'incarnation sensible et formelle relève des choix du créateur, mais la distinction entre le corps dansant qui incarne à la fois le créateur et la création est indiscernable.

### 3.3.3.3. Lenteur

Le trouble et le décalage figuré sur scène invitent le spectateur à repenser son regard sur la réalité elle-même. Car sur scène, Michel effectue des actions simples lentement. Petit à petit, elle s'allonge au sol, passant de la position debout à assise, à la position couchée. Durant quatre longues minutes, sans faire quoi que ce soit d'autre, elle boira un petit bol d'eau, jusqu'à lécher les dernières gouttes avec son doigt. Les transitions sont longues, le temps s'allonge et le regard du spectateur est orienté vers elle. Son agencement corporel est dysfonctionnel et instable. Ses déplacements et l'activation de ses gestes sont lents, toutefois, son corps est vibrant, impulsif et nerveux. Elle montre un être hors circuit : « cette lenteur est en effet la vitesse de la résistance de la puissance contre la logique impétueuse du projet, de l'action et de la forme fonctionnelle fixe qui leur correspond » (Le Roy, 2009, p. 99).

Le temps prend une autre dimension. D'ailleurs, elle dit en entrevue : « J'aime cette lenteur parce qu'elle est nécessaire pour arriver à une véritable intériorité, parce qu'elle permet le dépouillement qu'il faut pour laisser les choses venir à la surface. Je n'aime pas être dans une danse trop démonstrative ni trop illustratrice » (Couture, 2014). Avec ceci, elle s'inscrit dans une mouvance artistique actuelle où les praticiens tentent de mettre à l'épreuve l'expérience du temps. Récemment, Tilda Swinton performe *The Maybe* au MoMa en 2013 où elle dort dans une cage de verre durant une longue période. Christian Marclay avec *The Clock* (2010) conçoit une œuvre pour une période de réception de 24 heures. En danse, en plus de nombreuses inspirations du butō<sup>55</sup>, des pièces comme *Milieu de nulle part* (2014) de Jean-Sébastien Lourdais propose de lentes transitions d'un état à un autre, ou encore *M/Other + Dark Meaningless Touch* présentée à Tangente à l'hiver 2015 où la

---

<sup>55</sup> Danse contemporaine japonaise souvent très lente et introspective qui émerge dans les années 60 suite au traumatisme de la deuxième guerre mondiale, elle se fait connaître partout dans le monde occidental.

lenteur est plutôt en quête des rapports intimes et du contact sensible, et ce ne sont que deux exemples parmi tant d'autres.

Le mode de vie contemporain promet le bonheur grâce à un rythme rapide lié au rendement, à l'innovation et à la productivité, suggérant pour certains une rupture avec le réel (Gangemi, 2014).

L'urgence est séduisante. [...] précisément, car elle s'offre comme une valeur : celle de la production, de la vitesse. Une valeur paradoxale, [...] régissant un comportement, voire une morale : la vitesse et l'efficacité sont « bien » et « mal » sont la lenteur et l'improductif (Coulombe, 2006, p. 238).

Tout est mis en œuvre pour rendre plus efficaces nos activités quotidiennes : s'alimenter, communiquer via les téléphones intelligents, accéder à l'information, etc. Nous recherchons l'instantanéité. « L'omniprésence et l'accélération des images, des réseaux informatiques, des communications et des technologies ont déferlé sur nos vies parallèlement à l'agonie, voire au pur et simple écoulement progressif (?), de l'Occident capitaliste » (Bourlez, 2013, p. 10). Pour contrer cette mouvance, on assiste socialement au développement de classes de méditation par exemple ou du mouvement *slowfood* qui cherche à sensibiliser à une gestion écologique et éthique de la consommation et de la nourriture, ou encore au *slow science* ou au *slow city*. La conception actuelle du temps est multiple (Koepnick, 2014, p. 3), nous travaillons et évoluons dans plusieurs temporalités parallèles : « chronological and cosmic, geological and modern, global and local » (Ibid., p. 3). On constate donc aussi une « tendance grandissante vers une quête de *slowness*. Une ambitieuse reconquête du goût de la lenteur » (Gangemi, 2014, p. 37) dans le milieu de l'art actuel.

L'évolution lente de l'activité sur scène d'un point de vue fixe et stable force le spectateur à se concentrer sur l'ici et le maintenant. La durée s'étire pour donner le temps de penser, d'absorber et de repenser ce que le spectateur voit, car une grande lenteur impose un recul avec l'image présentée, parfois même une dépersonnalisation

de l'interprète pour mettre l'emphase sur son rapport à l'ordinaire. Les stratégies artistiques peuvent être l'hésitation, le décalage temporel ou le ralentissement. Une pause permet de faire l'expérience d'un présent qui se déroule. Ainsi, les mouvements de l'interprète rompent avec les attentes ordinaires, son corps ne respecte plus les codes sociaux qui dictent habituellement nos déplacements, notre manière de marcher, de se tenir droit, de s'asseoir, de manger, etc. En ralentissant, Dana Michel crée des temporalités et des lieux singuliers qui permettent de nouvelles articulations face aux normes et qui offrent un rapport critique au réel. « To experience the present aesthetically and in the mode of slowness is to approach this present as a site charged with multiple durations, pasts, and possible futures; it is by no means hostile toward memory and anticipation » (Koepnick, 2014, p. 4). L'auteur avance qu'être contemporain, c'est aussi percevoir le présent comme il n'a jamais été envisagé, car celui-ci peut toujours être lu autrement. L'artiste s'oppose aussi à la visibilité du corps virtuose de la danse, car à la base, la lenteur est en général considérée comme une imperfection du corps humain (Coulombe, 2006).

#### 3.3.3.4. Ouvertures

Cependant, Dana Michel n'est jamais explicite quant à son « personnage ». Des allusions sont faites au jazz, au gospel, à la pauvreté, à l'itinérance, au singe, à l'animalité, au hip-hop, mais elle ne les expose jamais clairement. C'est à travers l'incarnation, toute en subtilité, de quelques images liées à ces thèmes que le public peut réussir à les deviner et à les interpréter. Les références sont continuellement mêlées à la gestuelle de l'artiste et à son parcours d'actions sur la scène. Sans être spectaculaire ou hautement extravagante, la performance de l'artiste nous entraîne dans une expérience incongrue et juste assez incompréhensible pour stimuler l'imaginaire des spectateurs tout en exigeant un effort intellectuel. Ce mode de

représentation suggère des questions telles que: « Qu'est-ce que je suis en train de voir? Pourquoi on me le montre et pourquoi de cette façon? [...] Le mode d'apparition énigmatique ne prétend ni enfermer l'objet dans une représentation ni le réduire à une interprétation stable et transparente » (Métais-Chastanier, 2010, p. 67). L'idée est d'ouvrir les horizons mentaux des spectateurs, de les confronter à différents modes d'être pour participer à déconstruire leurs propres conceptions naturelles de l'identité et qu'elles deviennent plus fluides.

En répétant des actions successivement, en étirant des gestes, Dana Michel modifie le sens de ceux-ci. Comme la répétition consécutive et abusive d'un mot lui fait perdre son sens, l'effet semble être le même pour un mouvement. Ainsi, elle se réapproprie des actions quotidiennes comme boire, manger, bouger, tomber, « invitant le spectateur à reconsidérer son rapport aux espaces de sa vie quotidienne » (Coulombe, 2006, p. 74). Elle répète souvent le même mouvement, lui faisant prendre une nouvelle dimension, le libérant de son objectif usuel et laissant la latitude au spectateur d'y associer un autre sens, voire de revisiter ses propres certitudes.

L'identité présentée gravite en dehors et à la limite du discours normatif. La pensée *queer* propose une conception inqualifiable, incompréhensible et insaisissable de l'identité. La démarche en mouvement de Dana Michel produit le même effet que la description discursive des hétérotopies de Foucault:

Elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases – celle moins manifeste qui fait tenir ensemble. (Foucault, 2009, p. 16)

Les actions, les raisonnements et les motivations de la chorégraphe se situent à l'extérieur, en périphérie de la norme, mais aussi du nommable, ce qui l'empêche d'être totalement intégrée aux discours dominants et fait en sorte que ces nouvelles

identités dérangeant, car elles sont insaisissables. Elles participent à la production de sa propre subjectivité, mais aussi possiblement à celle de certains spectateurs.



## CONCLUSION

Bien que de nombreuses séquences aient pu être examinées au sein de ces trois pièces, l'objectif de ce mémoire n'était pas de faire une analyse exhaustive des œuvres, mais plutôt de pointer les stratégies artistiques les plus parlantes et peut-être les plus puissantes au niveau de la portée du message. La plupart d'entre elles sont largement théorisées et se retrouvent dans de nombreuses œuvres littéraires ou d'arts visuels dites subversives. J'ai voulu montrer que la danse actuelle, avec son langage propre, pouvait aussi s'inscrire dans un cadre académique d'histoire de l'art.

La proposition théorique de ce mémoire a été composée en élaborant d'abord le concept de biopouvoir comme un processus de contrainte sur les corps, qui se déploie et se réitère à travers toutes relations sociales. Les normes sont quant à elles, perçues comme des méthodes d'application concrète de ce processus. Pour tenter d'y résister ou de les détourner afin de mieux comprendre leur emprise sur le quotidien d'un individu ou d'une collectivité, différentes stratégies formelles permettent d'interroger les standards dominants du corps. Les corps dansants et les concepts chorégraphiques incarnés dans les trois œuvres du corpus tracent des modèles de résistance artistiques aux comportements normatifs.

L'initiative première de ce mémoire partait d'une intuition personnelle. En tant que spectatrice régulière de la danse contemporaine et sensible aux subjectivités dissidentes, je voulais démontrer qu'il existait des formes visuelles politisées propres à ce médium. Cependant, en poursuivant cette recherche, j'ai bien dû admettre l'impossibilité de répondre adéquatement à cette hypothèse dans le cadre de ce travail. La présomption derrière cette affirmation n'est pas seulement impossible à répondre dans cette limite de temps, dans ce degré de généralité, mais surtout elle ne

me semble plus pertinente. Peu importe le médium, certains mobilisant des sensibilités plus fragiles chez les spectateurs, l'objectif est avant tout de bousculer nos conceptions stéréotypées des modes d'être normatifs. Ces résistances peuvent être récurrentes à des spectacles de danse, comme chez Trajal Harrell, Jean-Sébastien Lourdaï ou Benoit Lachambre, mais sont-elles uniques à la danse? Quoi qu'il en soit, c'est aussi le travail du danseur que de faire percevoir aux spectateurs une multitude de corps, anti-normatifs parfois, au sein du sien. J'espère avoir su démontrer que la danse permettait l'exploration artistique pertinente de nouvelles formes de subjectivités au même titre que les arts visuels.

Les pièces étudiées sollicitent toutes un regard ironique à un moment ou à un autre. L'ironie « détourne le lecteur de la signification de surface » (Hutcheon, 1978, p. 469), met en évidence la distance critique en insistant sur l'imitation et le contraste. La cohérence des corps est rompue et les interprètes suggèrent alors différentes modalités d'être, de nouvelles dynamiques ou brisent certaines contraintes sociales, historiques ou culturelles qui pèsent sur les corps. En montrant l'ambiguïté des genres grâce à la mutation et à l'hybridation, *Husk* revisite le concept de performativité de l'identité théorisé principalement par Butler. Le travestissement ici exposé se distingue des formes usuelles dans sa nature critique. Le dualisme sexe/genre est négocié par l'interprétation que fait la danseuse de son imposante prothèse. Les catégorisations sont brouillées. Cette même figure illustre aussi les différentes conceptions du nu en interrogeant la distinction entre la nudité artistique, sécuritaire et séduisante et le nu organique, tabou et vulnérable.

L'animalité, ou le primitif, et l'humour sont deux mécanismes de résistance qui se retrouvent dans les trois spectacles. Le premier est incarné soit par des masques, des accessoires, du maquillage, ou rendu par les corps et une gestuelle évocatrice. Le second étant plus latent, présent dans la construction narrative, dans les dynamiques ou simplement dans l'aspect clownesque ou grotesque de certains interprètes.

*Paraiso, coleção privada* exemplifie très bien cette mince ligne qui sépare le sublime du dégoût, l'attraction de la répulsion. La nervosité, les gestes saccadés, la sueur, la déformation du visage à outrance provoquent chez les spectateurs un malaise à la limite de l'admiration, ou vice versa.

Ce malaise est encore présent dans *Yellow Towel* et se dévoile dans l'extrême lenteur de la performance, dans la personnification d'une identité déviante ainsi que dans la mise en échec des actions de la danseuse. L'incohérence des gestes et des paroles de l'interprète s'oppose à la réelle maîtrise de son corps, à son effet de présence scénique et au caractère poétique de la pièce.

Je suis consciente que mes applications de la pensée *queer* et des théories du posthumain détournent quelque peu leur interprétation habituelle. L'orientation sexuelle ou les sexualités marginales ne sont pas abordées directement dans le contexte de ce mémoire. Je ne traiterai pas non plus de la technologie comme potentiel d'amélioration ou de modification du corps. Ceci pourrait faire l'objet d'une autre étude. Bien que la pensée *queer* résiste à une définition précise, en aucun cas je n'ai voulu l'instrumentaliser. Seulement, ce sont des approches très riches en réflexions sur la dénaturalisation et contre l'essentialisme, contre l'obsession d'entrer dans les normes, de répondre aux critères sociaux. Elles ont permis d'interpréter les performances dansées sous ce spectre.

Déconstruire les normes n'est pas un processus simple. Il est important de saisir que cette déconstruction ne doit en aucun cas suggérer ou remplacer les normes qu'elle critique par de nouvelles normes toutes aussi contraignantes. Le concept d'œuvre ouverte (Eco, 1965) permet au spectateur de développer son appropriation singulière sans être entièrement dirigé dans sa démarche. Un imaginaire débridé et débordant laisse une grande liberté d'interprétation et d'identification. À l'intérieur d'une œuvre qui ouvre les possibles et présente des mises en forme visuelle variées, des fantasmes,

des délires, chaque sujet peut trouver quelque chose de différent qui lui convient, un élément à ajouter à son propre processus de subjectivation, à l'élaboration de sa définition de soi. L'idée est de permettre d'inclure une plus grande pluralité au sein du « socialement acceptable », de ce qui évolue au même titre que les autres dans l'espace public, de ce qui est valorisé socialement, politiquement, culturellement et économiquement.

Car, concrètement, ce qui a été abordé quant aux déconstructions des corps normatifs, reste dans certaines limites. En plus de ne pas être généralisable à d'autres contextes que celui des sociétés occidentales actuelles, la danse, et plus particulièrement les spectacles analysés, emploie des corps classiques : minces et entraînés. Cette recherche ne visait pas l'analyse de spectacles comme ceux de Corpuscule Danse, compagnie de danse intégrée, ou la pièce *Les Gros* de Pascal Desparois et Émilie Poirier (2011), ou encore certaines œuvres de Jérôme Bel comme *Disabled Theater* (2012) ou *Gala* (2015) qui exposent de vrais corps atypiques. Sans incarner la vérité, ces corps-ci jouent avec la réalité pour représenter d'autres corps et surtout des dynamiques de corps qui échappent, le temps d'une scène, aux « idéologies normatives des "ismes" » (Dubois, 2014, p. 14).

ANNEXE A  
FIGURES

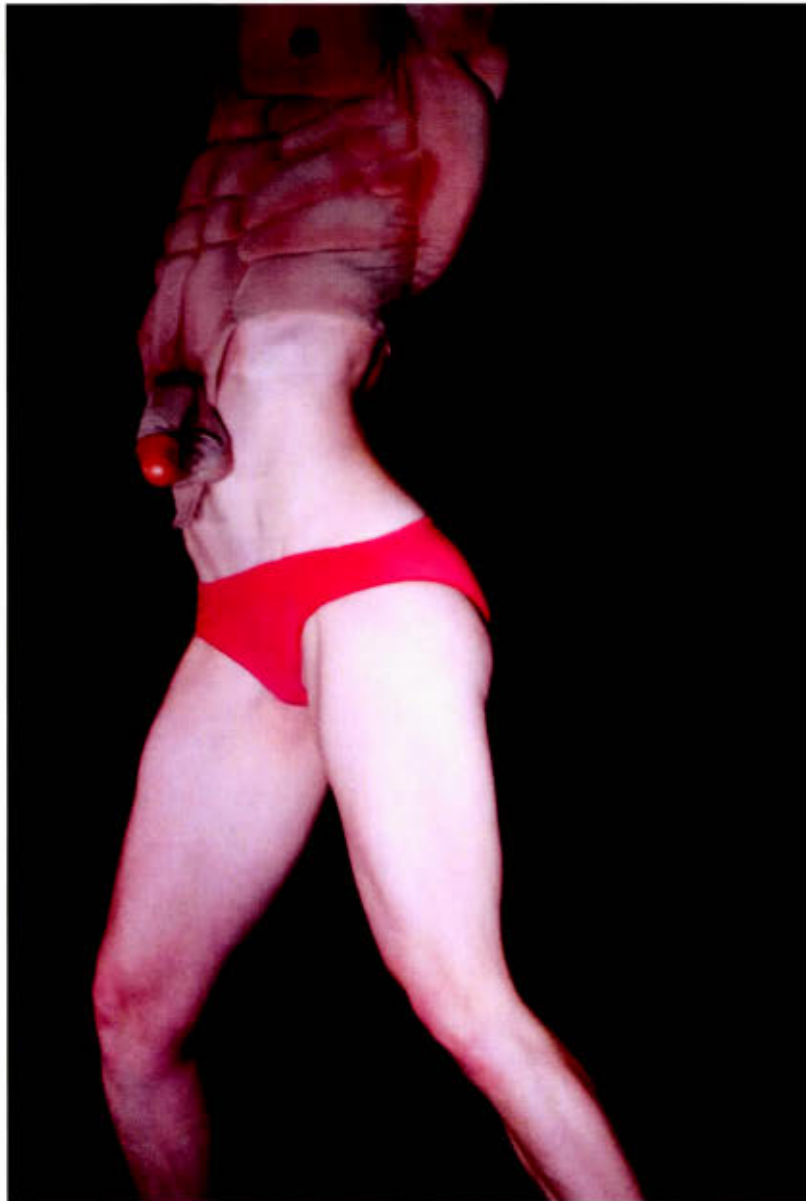


Figure 1 *Husk*, interprète sur la photographie : Rachel Harris, 2012, photographie de Alejandro De Leon.



Figure 2 *Husk*, interprète sur la photographie : Élinor Fueter et Frédéric Marier, 2012, photographie de Alejandro De Leon



Figure 3 *Paraíso, coleção privada*, interprètes sur la photographie: Yair Barelli, Lorenzo De Angelis, Luís Guerra, Andreas Merk, 2012, photographie de Hervé Véronèse.



Figure 4 *Paráiso, coleção privada*, interprètes sur la photographie: Marlene Monteiro Freitas et Andreas Merk, 2012, photographie de Hervé Vronèse.



Figure 5 *Yellow Towel*, interprète sur la photographie : Dana Michel, 2013, photographie de Camille McOuat.



Figure 6 *Yellow Towel*, interprète sur la photographie : Dana Michel, 2013, photographie de Camille McCuat.



## RÉFÉRENCES

- ANDRIEU, Bernard. 2011. « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères*, n° 75, p. 17-32.
- ARDENNE, Paul et Christine MACEL. 2000. « *Micropolitiques* », *Dossier de presse*, Grenoble, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 22 p.
- ARDENNE, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique*. Bruxelles, La Lettre volée, 417 p.
- AUSLANDER, Philip. 1992. *Presence and resistance: postmodernism and cultural politics in contemporary american performance*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 206 p.
- BANES, Sally. 2002. *Terpsichore en baskets : post-modern dance*. Paris, Chiron, 310 p.
- BARIL, Audrey. 2005. *Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*. Mémoire de maîtrise en philosophie présenté à l'Université de Sherbrooke, 241 p.
- BAUDRILLARD, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris, Éditions Denoël, 318 p.
- BEAUQUEL, Julia. 2015. *Esthétique de la danse*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 320 p.
- BERNARD, Michel. 2004. « Parler, penser la danse », *Rue Descartes*, n° 44, p. 110-115.
- BERNARD, Michel. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin, Centre national de la danse, 270 p.
- BERNARD Michel et Véronique FABBRI. 2004. « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, n° 44, p. 21-29.

- BORDUAS, Joël. 2013. *Le gouvernement de la vie dans les sociétés libérales : Une relecture critique de la perspective biopolitique chez Michel Foucault, Nikolas rose et Giorgio Agamben*. Mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 164 p.
- BOTELLA, Sylvia. 2015. « REGARD : Le territoire, c'est le corps. *Paraíso - coleção privada* de Marlene Monteiro Freitas », *Revue.be*, en ligne. <<http://revues.be/nouvelles-de-danse/118-automne-2015/252-regard-le-territoire-c-est-le-corps-paraiso-colecao-privada-de-marlene-monteiro-freitas>>. Consulté le 15 septembre 2016.
- BOURCIER, Marie-Hélène. 2006. *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris, Éditions Amsterdam, 249 p.
- BOURCIER, Marie-Hélène. 2005. *Queer zones 2. Sexopo/itiques*. Paris, La Fabrique, 301 p.
- BOURCIER, Marie-Hélène. 2002. « *Queer move/ments* », *Mouvements*, n° 20, p. 37-43.
- BOURLEZ, Fabrice. 2013. « Corps contemporains : vers des pulsions "post-humaines" ? », *Champ Psy*, n° 64, p. 9-24.
- BRAIDOTTI, Rosi. 1994. *Nomadic subjects embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York, Columbia University Press, 325 p.
- BRIGINSHAW, Valerie A. 2001. *Dance, space, and subjectivity*. New York, Palgrave, 234 p.
- BROHM, Jean-Marie. 2001. *Le corps analyste*. Paris, Anthropos, 239 p.
- BUTLER, Judith. 2005a. *Humain, inhumain : le travail critique des normes : entretiens*. Paris, Éditions Amsterdam, 154 p.
- BUTLER, Judith. 2005b. *Trouble dans le genre*. Paris, Éditions La découverte, 284 p.
- COLLECTIF. 2015, 22 juin. « Malaise critique », *Le Devoir*, Montréal.
- CORNU, Laurence. 2014. « Subjectivation, émancipation, élaboration », *Tumultes*, n° 43, p. 17-31.

- COULOMBE, Maxime. 2006. *Faire du corps une image, pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*. Thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, 421 p.
- COUTURE, Philippe. 2014, 4 décembre. « Yellow Towel / entrevue avec Dana Michel : par-delà les archétypes », *Voir*, Montréal, en ligne. <<https://voir.ca/scene/2014/12/04/yellow-towel-entrevue-avec-dana-michel-par-dela-les-archetypes/>>. Consulté le 8 septembre 2016.
- DANCEMAKERS. 2015, 16 janvier. *Dana Michel: 2015-17 Resident Artist*, en ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=RliK0ierPOg>>. Consulté le 6 septembre 2016.
- DE CARLO, Frédéric et Frédéric GIES. 2003. « L'invisibilité des *queer* à b-visible: La récupération du *queer* », *Nouvelle de Danse*, Contredanse, n° 22, p. 15.
- DEFRAITZ, Thomas F. 2002. « Blacking queer dance », *Dance Research Journal*, n° 2, p. 102-105.
- DE LAURETIS, Teresa. 2007. *Théorie queer et cultures populaires*. Paris, La Dispute, 189 p.
- DOYON, Frédérique. 2012, 9 février. « Détournement de corps », *Le Devoir*, Montréal.
- DUBOIS, Anne-Marie. 2014. *Les représentations de figures genderqueers en art actuel. Identités et sexualités: lieux de subjectivités dissidentes*. Mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 167 p.
- DUNHAM, Noah. 2015, 21 septembre. « Subverting cultural expectations with purposeful confusion in Dana Michel's Yellow Towel », *The Portland Mercury*, Portland, en ligne. <<http://www.portlandmercury.com/BlogtownPDX/archives/2015/09/21/subverting-cultural-expectations-with-purposeful-confusion-in-dana-michels-yellow-towel>>. Consulté le 10 septembre 2016.
- ECO, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Milan, Éditions du Seuil, 315 p.
- FERRANDO, Francesca. 2012. « Towards a posthumanist methodology. a statement. », *Frame*, 25.1, *Narrating Posthumanism*, Utrecht University, Utrecht, p. 9-18.

- FORGET, Danielle. 2001. « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études Littéraires*, n° 1, p. 41-54.
- FOSTER, Hal. 1985. « For a concept of the political in contemporary art », dans *Recordings : art, spectacle, cultural politics*, Seattle, Seattle Bay Press, p. 139-156.
- FOSTER, Susan Leigh. 1998. « Choreographies of gender », *Signs*, n° 1, p. 1-33.
- FOSTER, Susan Leigh. 1986. *Reading dancing - bodies and subjects in contemporary dance*. Oakland, University of California Press, 249 p.
- FOUCAULT, Michel. 2009. *Le corps utopique- Les hétérotopies*. Paris, Lignes, 61 p.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 211 p.
- FRANKO, Mark. 2006. « Dance and the political: states of exception », *Dance Research Journal*, n° 1, p. 3-18.
- FRIMAT, François. 2010. *Qu'est ce que la danse contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 142 p.
- GANGEMI, Rosanna. 2014. « En temps réel. Notes sur la nouvelle expressivité de la lenteur », *Etc Media*, n° 102, p. 34-40.
- GAY, Patricia L. 2011. *The naked truth: an analysis of nudity in american avant-garde dance of the twenty-first century*. Mémoire de maîtrise présenté à la Florida State University College of Fine Arts, Tallahassee, 79 p.
- GINOT, Isabelle et Marcelle MICHEL. 2008. *La danse au XXème siècle*. Paris, Larousse, 263 p.
- GINZBURG, Carlo et Carlo PONI. 1981. « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, p. 133-136.
- GIROLA, Claudia *et al.* 2014. « Présentation », *Tumultes*, n° 43, p. 5-13.
- GRAVEL, Frédéric. 2010. *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique*. Mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 173 p.
- GRINO, Claire. 2012. « Beatriz Preciado », *Inter : Art Actuel*, Québec, n° 112, p. 23-29.

- GROS, Frédéric. S.d. « Foucault Michel - (1926-1984) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/michel-foucault/>>. Consulté le 14 novembre 2016.
- HALBERSTAM, Judith. 2005. « Technotopies : la représentation des corps transgenres dans l'art contemporain », dans DUMONT, Fabienne. *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*. Dijon, Les Presses du réel, 533 p.
- HALPERIN, David. 2000. *Saint-Foucault*. Paris, Éditions EPEL, 160 p.
- HARAWAY, Donna Jeanne. 2007. *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris, Exils, 333 p.
- HUESCA, Roland. 2015. *La danse des orifices : étude sur la nudité*. Paris, Jean-Michel Place, 220 p.
- HUESCA, Roland. 2012. *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris, Presses Universitaires de France, 263 p.
- HUESCA, Roland. 2011. « Nudité, corps et "figure". L'exemple chorégraphique », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 8, p. 136-143.
- HUESCA, Roland. 2010. *L'écriture du (spectacle) vivant : approche historique et esthétique*. Strasbourg, Le Portique, 181 p.
- HUESCA, Roland. 2005. « Danse. Les différents corps de la technique », *Quant à la Danse*, n° 2, p. 30-40.
- HUTCHEON, Linda. 1978. « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n° 36, p. 467-477.
- IEHL, Dominique. 1997. *Le grotesque*. « Que sais-je », Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.
- JUNQING, Yi. 2008. « À propos de la philosophie micropolitique », *Diogène*, n° 1, p. 58-78.
- KIAN, Zadeh. 2014. « Structures d'oppression et stratégies de résistance. La réinvention de soi dans un contexte de contraintes concrètes », *Tumultes*, n° 43, p. 123-138.

- KOEPNICK, Lutz. 2014. *On slowness: toward an aesthetic of the contemporary*. New York, Columbia University Press, 336 p.
- KROL, Aurore. 2015. « Danser la bouche pleine », *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 154, p. 20-25.
- LABRECQUE, Simon. 2009. *Micropolitique et performativité : Les pratiques d'art action comme pratiques politiques, dans la ville de Québec*. Mémoire de maîtrise présenté à l'Université Laval, Québec, 142 p.
- LACHAUD, Jean-Marc et Claire LAHUERTA. 2007. « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, n° 41, p. 84-98.
- LAGUARDA, Alice. 2011. « Post-humain et inventions de soi dans la création contemporaine », *Chimères*, n° 75, p. 145-158.
- LAMOUREUX, Diane. 1994. « Hannah Arendt, l'esthétique et le politique », *Revue Québécoise de Science Politique*, n° 25, p. 65-87.
- LAMOUREUX, Ève. 2007. *Art et politique, l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*. Thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, Québec, 357 p.
- LAUNAY, Isabelle. 2011. « Composer une histoire en danse », dans le *Catalogue de Vidéodanse, Centre Pompidou, Les Inrockuptibles*, 9 p, en ligne. <[http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bib\\_ine\\_ens.php?type=ine&cc\\_id=4&ch\\_id=6](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6)>. Consulté le 2 aout 2016.
- LE BRETON, David. 2001. *Anthropologie du corps et modernité*. Quadrige, Paris, Presses Universitaires de France, 330 p.
- LEGRAND, Stéphane. 2007. *Les normes chez Foucault*. Presses Universitaires de France, 315 p.
- LE MÉE, Mael. 2010. *Institut Benway*, en ligne. <<http://www.mael-lemee.org/MLM/benway.html>>. Consulté le 12 mars 2014.
- LE ROY, Xavier et al. 2009. « La danse, la métamorphose du corps », *Rue Descartes*, n° 64, p. 96-103.

- LOUPPE, Laurence. 1997a. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 351 p.
- LOUPPE, Laurence. 1997b. « Qu'est ce qui est politique en danse? », *Nouvelle de Danse*, Bruxelles, Contredanse, n° 30, p. 36-41.
- MAESTRUTTI, Marina. 2011. « Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 50, p. 77-95.
- MARQUIÉ, Hélène. 2016a. *Non, la danse n'est pas un truc de filles!*. Toulouse, De L'attribut, 244 p.
- MARQUIÉ, Hélène. 2016b. « Le genre en danse », dans MÉHOUAR-HERTZBERG, Nadia (dir.), *Le genre, effet de mode ou concept pertinent?*, Bern, Peter Lang, p. 147-160.
- MARQUIÉ, Hélène. 2011. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des Anthropologues*, p. 287-309, en ligne. <<http://jda.revues.org/5853>>. Consultée le 26 avril 2015.
- MARQUIÉ, Hélène. 2009. « À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants », dans SIBONA, Bruno (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, l'Harmattan, p. 121-138.
- MASSOUTE, Guylaine. 2014, 6 juin. « Ces mondes qui n'existent pas », *Le Devoir*, Montréal.
- MEMMI, Dominique, Gilles RAVENEAU et Emmanuel TAÏEB. 2011. « Introduction, La fabrication du dégoût », *Ethnologie Française*, Presses Universitaires de France, vol 41, p. 5-16.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. 2010. « Les subversions silencieuses : pour une poétique de l'opacité », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, p. 64.
- MONTAIGNAC, Katya. 2008. « Effeuillements chorégraphiques », *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 127, p. 158-162.
- MONTAIGNAC, Katya. 2010. « La danse peut-elle encore être subversive? », *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 135, p. 118-123.

- MONTAIGNAC, Katya. 2013. « Le fantasme de la participation du public », *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 147, p. 124-130.
- MONTEIRO FREITAS, Marlene. *Paraiso*, en ligne. <<http://cargocollective.com/marlenefreitas/>>. Consulté le 12 février 2015.
- MONTRÉAL DANSE et ART CIRCULATION, 2014, *Husk*, Dossier de presse, 6 p.
- MONTRÉAL DANSE. *Montréal Danse*, en ligne. <<http://www.montrealdanse.com/index.php/site/pages>>. Consulté le 11 décembre 2015.
- MORRIS, Gay. 2009. « Dance studies/cultural studies », *Dance Research Journal*, n° 1, p. 82-100., en ligne, <<http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/vo41/41.morris.html>>. Consulté le 01 décembre 2014.
- MUNOZ, José Esteban. 1999. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 248 p.
- NEWS DESK. 2012. « Montreal dancer and former sex-worker George Stamos puts the human body on the line – again », *Montreal Gazette*, en ligne. <<http://montrealgazette.com/entertainment/montreal-dancer-and-former-sex-worker-george-stamos-puts-the-human-body-on-the-line-again>>. Consulté le 7 février 2014.
- PERRIN, Julie. 2015. « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Recherches en Danse*, p. 2-15, en ligne. <<http://danse.revues.org/983>>. Consulté le 22 juillet 2016.
- PRECIADO, Beatriz et Gérard MAYEN. 2006 (janvier/mars). « Un regard queer en danse », *Bulletin Trimestriel du CCNRB*, 2 p.
- PRECIADO, Beatriz. 2003(a). « Multitudes queer. Notes pour une politiques des "anormaux" », *Multitudes*, n° 12, p. 17-25.
- PRECIADO, Beatriz. 2003(b). « Quand les corps ne sont plus dociles », *Nouvelle de Danse*, Contredanse, p. 14-15.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 145 p.
- RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 74 p.
- RIOT, Coco. 2012. « L'art queer face au sexe », *Inter : Art Actuel*, n° 112, p. 20-22.



- ROCHLITZ, Rainer. 1994. *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*. Paris, Gallimard, 238 p.
- ROUX, Céline. 2007. *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, 1993-2003*. Paris, l'Harmattan, 271 p.
- RUBY, Christian. 2002. « La "résistance" dans les arts contemporains », *Espace-Temps*, en ligne. <<http://www.espacestems.net/articles/la-resistance-dans-les-arts-contemporains/?output=pdf>>. Consulté le 12 mai 2016.
- STUART, Alanna. 2016, 31 mai. « Dancer Dana Michel: "People will see your minority status in your work" », *CBC*, en ligne. <<http://www.cbc.ca/beta/arts/dancer-dana-michel-people-will-see-your-minority-status-in-your-work-1.3609765>>. Consulté le 8 septembre 2016.
- TASSIN, Étienne. 2014. « Subjectivation versus sujet politique. Réflexions à partir d'Arendt et de Rancière », *Tumultes*, n° 43, p. 157-173.
- UHL, Magali et Dominique DUBOIS. 2011. *L'art posthumain, corps, technoscience et société*. Montréal, Athéna Éditions, n° 50, 196 p.
- UZEL, Jean-Philippe. 2003. « L'art "micropolitique" est-il politique? », *ESSE Arts+Opinions*, n° 48, en ligne. <<http://esse.ca/fr/dossier-lart-micropolitique-est-il-politique>>. Consulté le 15 décembre 2015.
- VILLEMUR, Frédérique. 2007. « Pensée *queer* et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, n° 43, p. 153-169.
- WARNECKE, Lauren. 2016, 29 février. « Yellow Towel breaks all the rules – or maybe writes new ones (review) », *Art intercepts*, en ligne. <<http://www.artintercepts.org/2016/02/29/yellow-towel-breaks-all-the-rules-or-maybe-writes-new-ones-review/>>. Consulté le 2 octobre 2016.
- WARR, Tracy. 2005. *Le corps de l'artiste*. Paris, Phaidon, 204 p.
- WIEVIORKA, Michel. 2012. « Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation », *Fondation Maison des Sciences de l'Homme*, n° 16, 14 p.