

Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft
= revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera
d'etnologia

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 20 (2015)

Artikel: Définir la danse contemporaine : un enjeu d'identités collectives

Autor: Vionnet, Claire

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DÉFINIR LA DANSE CONTEMPORAINE

Un enjeu d'identités collectives

Texte: *Claire Vionnet*

Mots clés: *danse contemporaine; définition; catégorisation; identités collectives*
Keywords: *Contemporary dance; Definition; Categorization; Collective identities*

De l'étrange au familier: un parcours initiatique

C'est en 2008 comme serveuse au bar du *Théâtre Sévelin 36* à Lausanne que j'ai débuté mon apprentissage de la danse contemporaine pour mon travail de master. Attirée par «l'exotisme» qui se dégageait de ce milieu alors non familier, j'ai «planté ma tente» au *Théâtre Sévelin 36*, épice de la communauté dansante, pour en faire mon «village ethnographique». Après une première période de terrain achevée en 2011, je suis devenue une danseuse-amatrice et une spectatrice accoutumée. Afin de poursuivre mon investigation dans le cadre de ma thèse, j'ai opté pour les coulisses de la mise en scène. Ainsi, ma recherche actuelle interroge la mise en scène des corps dansants à partir d'une ethnographie des processus de création. Face à l'hétérogénéité des esthétiques scéniques, j'ai circonscrit mon terrain à trois «chorégraphes¹» installés à Lausanne et Berne dont le travail est proche de la perfor-

mance², et qui font de la gestuelle une recherche secondaire. Les créations auxquelles j'ai assisté mettent en évidence le corps dans ses «limites», le confrontant à ses altérités. Tantôt mort, revenant, fantôme, monstre, esprit, avatar virtuel, le danseur revêt des formes «au-delà de l'apparence humaine». Ce terrain génère des interrogations sur la relation que les humains entretiennent avec leurs altérités et la production scénique d'«entités fantasmagoriques».

Si le cœur de ma recherche porte sur les processus de création, il m'est également nécessaire de comprendre le contexte dans lequel s'inscrit la création de spectacles. En effet, en amont du travail en studio, les chorégraphes définissent des thèmes, recherchent des financements, engagent du personnel et s'investissent dans des associations luttant pour leur reconnaissance³. Cet article s'inscrit donc dans une réflexion plus générale qui concerne les enjeux identitaires de la communauté de danse lausannoise dans laquelle je me suis immergée⁴. Il mettra en

¹ Le terme comporte des guillemets car il cristallise l'enjeu de catégorisations, problématique sur laquelle je reviendrai.

² La notion de performance est utilisée par mes interlocuteurs pour mentionner des formes de spectacles dits «expérimentaux», dans lesquels la chorégraphie et la physicalité sont secondaires. Pour une définition, voir Thurner (2004: 52).

³ En 2002, le projet *Danse a réuni villes, cantons, Pro Helvetia, l'Office Fédéral de la Culture et professionnels de la danse pour réfléchir à la politique culturelle nationale et aux conditions de travail des danseurs*. Ce projet a donné suite à de nombreuses initiatives dont la création d'une association nationale (*Reso*). Elle a été suivie en 2007 par la création d'autres associations comme les *Rencontres Professionnelles* de Genève et *Danse Suisse*. L'*Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC)* a été pionnière en Suisse, puisque créée en 1986.

⁴ Par immersion, j'entends le suivi de trois processus de création (ce qui mobilise une quarantaine de personnes), de cours de danse, de spectacles et un engagement dans le réseau associatif. Cette fréquentation génère de nombreuses discussions informelles, complétées par des entretiens plus formels.

exergue les récits narratifs des danseurs et des chorégraphes face à une anthropologue qui active, par sa présence, des enjeux identitaires et l'usage des catégories (danse-théâtre-performance). La deuxième partie de l'article concerne une auto-réflexion sur la formulation du problème et éclaire les raisons de mes préoccupations pour les enjeux de définitions. La troisième partie présente les discours de la communauté dansante qui oscillent entre l'affranchissement des catégories et la réactivation de ces dernières. Enfin, la dernière partie permet d'ouvrir le questionnement au-delà de la danse afin de réfléchir au processus d'écriture et à la manière de partager son expérience de terrain: comment respecter l'hétérogénéité des points de vue?

Une obsession méthodologique: à la quête d'une définition

A posteriori, je constate que depuis le début de ma recherche, je n'ai cessé de me soucier de définitions. Cette préoccupation se justifiait par mon extériorité et les a priori que j'avais autour de la notion de danse. Puisque je constatais un décalage entre ma pré-compréhension et les spectacles auxquels j'assistais, je demandais qu'on m'explique en quoi consistait la *danse contemporaine*. J'étais également influencée par une certaine conception de la production du savoir scientifique, qui exige la définition de l'objet de recherche, comme l'illustrent les préoccupations des anthropologues de la danse autour de l'universalité et du relativisme de la notion de danse (Grau & Wierre-Gore 2005). Rappelons par ailleurs la recommandation durkheimienne: «La première démarche du sociologue doit donc être de définir les choses dont il traite, afin que l'on sache et qu'il sache bien de quoi il est question» (Durkheim 2007: 34).

Sur mon terrain, je me rendais rapidement compte de la diversité des propos autour de l'expression «danse contemporaine». Les danseurs et chorégraphes lausannois avec lesquels je m'entretenais la décrivaient en esquissant ses caractéristiques dans un jeu de comparaison et d'opposition face à ce qu'elle n'«était pas». Le ballet classique était mobilisé comme référence principale. Par exemple, ils m'expliquaient que par opposition au corps longitudinal de la ballerine, la danse contemporaine mettait en scène l'ensemble des corpo-

rités ou que les corps dansants s'étaient libérés de la rigidité du classique (désaxement, souplesse, contorsion, sol).⁵ Mes interlocuteurs invoquaient également des figures historiques (perçues comme précurseurs de techniques corporelles) ainsi que des courants de danse (*danse moderne, postmoderne, expressive, libre, non-danse*), qui m'étaient présentés comme l'origine de leur pratique. Par exemple il m'était expliqué en quoi Pina Bausch, pionnière allemande du *Tanztheater*, avait «révolutionné» la danse. Cette histoire, que j'entends comme «récit des origines» plutôt que comme réalité empirique⁶, fait partie de leur héritage, qu'ils convoquent pour décrire ce qu'ils font. Ceci est révélateur d'enjeux identitaires, puisqu'en mobilisant ces références, ils rendent manifeste leur appartenance à la scène internationale, s'inscrivant ainsi dans une histoire globale.

Je me suis rendu compte par la suite que les définitions qui m'étaient «livrées» étaient la conséquence de mes questions et de mon propre parcours biographique marqué par des cours chez un ex-danseur de Béjart. Il semble ainsi évident que la référence au (néo-)classique s'imposait, puisque la connaissance anthropologique s'élabore à partir d'une rencontre, d'une négociation dialogique et intersubjective entre deux interlocuteurs en situation de co-énonciation (Affergan 1999: 12). Le discours sur l'altérité est non seulement *fabriqué*, mais aussi révélateur de dispositions socio-biographiques et de positionnements sur le terrain sur lequel l'anthropologue *joue son identité* (Kilani 2000: 42). Ainsi, la manière de se présenter aurait été différente si j'avais maîtrisé une autre technique corporelle. Pourtant, la référence au (néo-)classique semble s'imposer également en-dehors de ma présence, comme nous le constaterons dans les lignes suivantes.

Des enjeux identitaires. Equivoque des discours

Cette relation ambivalente avec le (néo-)classique, qui s'exprime tantôt par la filiation, tantôt par le rejet, doit être contextualisée dans l'histoire de la ville, dont le champ chorégraphique est fortement empreint de la présence du *Béjart Ballet Lausanne* (BBL) établi à Lausanne depuis 1987. En effet, l'expression «danse contemporaine» est sujette à confusion. Elle est notamment revendiquée par mes interlocuteurs qui se désignent

⁵ Chacun de mes interlocuteurs accentue des caractéristiques différentes, de sorte qu'il n'y a aucune homogénéité dans les opinions. L'art de discourir est très nuancé, rendant les généralisations caduques.

⁶ Contrairement aux historiens de la danse, j'aurais tendance à postuler que l'histoire de la danse est plutôt le résultat d'une discrimination opérée par les historiens plutôt qu'une réalité *per se*. En rendant manifeste certains noms, ils ont opéré une sélection avec pour conséquence la marginalisation d'autres noms, contribuant ainsi à fabriquer une histoire linéaire (Loupe 1997: 35).

indépendants par opposition aux six compagnies suisses *institutionnelles*⁷. Pourtant, pour un citoyen *lambda* pour qui le *Théâtre Sévelin 36* est méconnu, le BBL semble cristalliser la danse contemporaine. Or, les danseurs et chorégraphes gravitant autour des lieux programmant de la danse tels que *Sévelin 36* et *l'Arsenic* parlent du BBL en tant que danse *néoclassique* plutôt que *contemporaine*. Alors que je croyais avoir à faire à deux communautés (BBL / Sévelin 36) délibérément indépendantes l'une de l'autre, je constatais par la suite leur entrelacement: nombreux sont les danseurs formés en classique et les pièces en recyclent les mythes, les légendes et les symboles (historiographie, costumes, thèmes). Le constat d'un imbroglio terminologique autour de deux communautés portant la même appellation soulevait les enjeux liés aux identités collectives. Je me retrouvais parmi des danseurs qui se sentaient en situation marginale et de lutte pour leur reconnaissance politique, et ceci depuis les années quatre-vingt⁸.

En réinvestissant ce terrain en 2013, je réalisais que les enjeux de définition mobilisaient fortement mes contemporains⁹. A titre illustratif, il a été conclu dans un workshop à la *Zürcher Hochschule der Künste* au printemps 2014 que la période de danse contemporaine était révolue mais qu'il n'y avait pas d'alternative pour remplacer l'appellation. De même, une table-ronde a été organisée par *l'Association vaudoise de danse contemporaine* en juin 2014 au Théâtre de Vidy pour parler des enjeux actuels qui secouent la danse à Lausanne. Le débat a notamment thématiqué la démarcation entre danse et théâtre. Par ailleurs, la municipalité de Lausanne vient de fusionner ses commissions *danse* et *théâtre* sous une seule commission des arts de la scène (Ville de Lausanne 2013). Ces quelques exemples s'ajoutent au nombre d'événements entrepris pour «expliquer» la danse contemporaine au grand public. Les théâtres augmentent leurs rendez-vous de médiation entre publics et artistes, et les *Danzines de Reso* (Fanzines sur la danse) vulgarisent pour le spectateur novice ce qu'est la danse contemporaine. A ceci s'ajoutent les publications des théoriciens de la danse (Fabbri 2004; Febvre 1995), qui questionnent inlassablement les frontières du champ et sa délimitation avec les autres disciplines comme

le théâtre ou la performance. Toutefois rares sont les esthéticiens de danse à proposer une définition de la danse (Turner 2010: 114)¹⁰ ou alors de manière ouverte et non exhaustive comme Rosiny (2007: 15). Certains soutiennent que la danse contemporaine est une pratique inclassifiable, incatégorisable, indéfinissable qui transcende les limites entre les domaines: «elle semble échapper à tout «genre» précis, à toute entreprise de délimitation» (Louppe 1997: 13).

Cette affirmation sur une forme artistique inclassifiable résonne comme un pamphlet politique: une revendication qui en ferait sa marque de fabrique et contribuerait à la rendre *insaisissable*. Ce discours *emic* (Olivier de Sardan 1998), est le signe d'une auto-réflexion dynamique sur les pratiques. Les danseurs s'interrogent sur ce qu'ils sont et ce qu'ils font, questionnant les limites de leur champ d'action, pour les ébranler, voire les déplacer. Dans de nombreuses situations, je constate une tendance à vouloir échapper aux catégories (entre danse, théâtre, performance ou entre danseur et chorégraphe) et aux définitions trop formelles, souvent perçues comme attributions exogènes ou *etic*. Dans ce cas, les danseurs revendiquent la danse en tant que pratique phénoménologique et se désintéressent des concepts, qu'ils disent laisser aux théoriciens. Pourtant, la réaffirmation de la catégorie *danse* est plaidée lorsque la communauté se sent «menacée». Ce fut par exemple le cas lorsque la municipalité a fusionné ses commissions danse et théâtre. Certains chorégraphes locaux ont exprimé leur inquiétude de voir leurs budgets disparaître entre les mains des metteurs en scène. Ces catégories surgissent aussi pour répondre aux exigences administratives des bailleurs de fonds et des programmeurs. Les chorégraphes s'affilient alors à la catégorie *danse*, reconnaissant toutefois la dimension arbitraire de cette nomenclature. Par ailleurs, j'ai entendu des chorégraphes rencontrant des difficultés financières justifier leur échec par leur interdisciplinarité: c'est leur désaffiliation à un style qui les excluait des théâtres puisque les programmeurs ne savent pas comment les présenter au public. Ainsi, excepté en situation de crise, où les frontières du groupe resurgissent explicitement, les membres de la communauté dansante, s'ils se reconnaissent sous l'appellation *danse contemporaine*, ne

⁷ Cette bipartition entre *indépendant* et *institutionnel* a été définie par *Pro Helvetia* qui considère les compagnies institutionnelles comme plus grandes, plus stables et plus anciennes que les indépendantes. Le BBL ressemble aux compagnies institutionnelles de par son fonctionnement et de par son esthétique. Il a pourtant administrativement un statut singulier (Pro Helvetia 2006).

⁸ Bien qu'il n'y ait pas de consensus sur l'émergence de la danse contemporaine à Lausanne, l'association du *Collectif Danse* (Diane Decker, Dominique Genton, Marie-Jane Otth, Viveca Nielsen et Joselle Noverraz) est présentée comme moment nodal de son développement. Le groupe a bénéficié d'un studio au Tunnel mis à disposition par la municipalité.

⁹ Terme que j'emprunte à Jean Bazin comme équivalent d'interlocuteur. Il me permet l'abandon du terme *enquêté* auquel je reproche les résidus positivistes.

¹⁰ Pour un aperçu des différents courants de définition dans le champ germanophone, voir Turner (2009: 33-47).

souhaitent pas être enfermés dans des attentes liées à l'usage commun de la notion de danse. Ils revendiquent une liberté d'action et de création, exigeant du spectateur de se défaire de ses préjugés afin d'être réceptif à leurs spectacles.

Dissonance et diversité plutôt que cohérence et unité

Marquée par la circulation internationale des artistes, la danse contemporaine se laisse difficilement cartographier dans un espace géographique concis. Même l'espace du théâtre ne peut la contenir puisque les danseurs font de la création *extra muros* (en espace urbain) un fer de lance de leur travail. Quant aux esthétiques, elles sont si diverses que la danse contemporaine ne se laisse pas réduire à un style, une gestuelle ou une méthode. Alors comment répondre à la tâche incombée à l'anthropologue consistant à communiquer son objet d'étude à la communauté de ses pairs?

Par ailleurs, j'ai récemment été confrontée à un problème concernant la délimitation de mon terrain. Après avoir assisté à un deuxième processus de création, mon usage du terme *chorégraphe* pour parler de l'artiste dont j'avais suivi le processus de création a été remis en question. Formé en arts visuels, il se voyait exclu de la catégorie de chorégraphe par ses homologues. Travaillant principalement avec des danseurs, utilisant peu de texte, je n'avais pas anticipé les enjeux identitaires dans lesquels sont pris mes contemporains et moi par la même occasion puisque j'ai fait de la *danse contemporaine* et des *chorégraphes* le nœud fédérateur de ma thèse. Puisque l'identité se construit toujours de manière dialectique dans son rapport à l'altérité, je ne peux ainsi parler de danse contemporaine de manière substantialisée. Il y aurait autant de définitions de danse contemporaine que d'acteurs du champ chorégraphique. Alors comment présenter mes interlocuteurs sans recourir aux cristallisations suivantes: «les danseurs contemporains sont...» ou «la danse contemporaine c'est...»? Je suis ici confrontée à la question de la traduction d'une expérience empirique en une monographie (Adam et al. 1995).

Finalement, la danse contemporaine permet d'ouvrir le questionnement à des considérations plus amples, car elle évoque les procédés de classification et corrélativement, des frontières entre les catégories préétablies. Elle soulève la relativité des définitions en soulignant que l'empirie résiste à cette formalisation. François Laplantine affirme que nous commettons une erreur en abordant l'art par la question grecque «qu'est-ce que c'est», dressant des remparts entre domaines sans limites, car l'art serait «rebelle aux définitions» (Laplantine 2009: 9-10). Le philosophe Michel Serres évoque le fantasme occi-

dental pour la cohérence et l'ordre (unité, agrégat, principe, système, concept, boîte noire) et notre hantise pour la contradiction et la multiplicité. Il rend attentif à exercer notre sensibilité au *bruit*, à la *fureur*, au *noise*, ce qu'il appelle l'«ordinaire des situations» (Serres 1982: 20).

Jean Bazin nous livre à ce propos une analyse éclairante. En cherchant à décrire *qui* sont les «Bambaras», l'anthropologie tomberait dans le postulat d'une «consubstantialité fondamentale», réifiant la «Bambaraité» comme catégorie essentialiste. Il exhorte à l'observation du *faire*, afin de souligner «la manière dont en la circonstance ils [les acteurs] agissent» en rappelant que nous n'étudions pas des *populations* mais des *actions* (Bazin 2008: 45). En effet, «mieux vaut restituer au terme sa fonction d'identification relative, de repérage approximatif dans l'espace social, et le comprendre tel qu'il est: un signifiant sans cesse échangé entre des sujets parlants» (Bazin 2008: 108). Si les mots et leurs définitions sont transitifs car historiquement situés (Lenclud 1995: 153), la danse contemporaine n'est rien en dehors de ce qu'on lui fait dire. Epistémologiquement parlant, cet article, plutôt que de proposer une définition limpide de la danse contemporaine, est un discours situé révélateur d'une rencontre entre une anthropologue et ses contemporains (Affergan 1999: 12). Il met à jour les enjeux dans lesquels nous sommes pris lorsque nous décrivons nos pratiques à des personnes extérieures. En ceci, le mouvement de danse sur lequel je me suis penchée sert d'exemple plus général au phénomène de la production sociale des identités collectives et de leur mise en récit. Il met en exergue de quelle manière le processus d'identification est dialectique, ambivalent, oscillant et parfois confus. Enfin, cet article avait pour objectif de communiquer un objet d'étude à la communauté des pairs de manière claire, tout en respectant l'hétérogénéité des points de vue, des pratiques, les contradictions, et le *brouhaha* de l'ordinaire.

REFERENCES

- Adam Jean-Michel, Borel Marie-Jeanne, Calame Claude, Kilani Mondher.** 1995. *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Lausanne: Payot.
- Affergan Francis.** 1999. *Construire le savoir anthropologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bazin Jean.** 2008. *Des clous dans la joconde. L'anthropologie autrement*. Toulouse: Anacharsis.
- Durkheim Emile.** 2007 (1937). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Fabrizi Véronique.** 2004. *Penser la danse contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Febvre Michèle.** 1995. *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Paris: Chiron.
- Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana.** 2005. *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de danse.
- Kilani Mondher.** 2000. *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne: Payot.
- Laplantine François.** 2009. *Son, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.
- Lenclud Gérard.** 1995. «L'illusion essentialiste. Pourquoi il n'est pas possible de définir les concepts anthropologiques». *L'Ethnographie* 91 / 1 (117): 147-166.
- Loupe Laurence.** 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Pro Helvetia.** 2006. «Compagnies institutionnelles et Ballets». http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Tanz_Institutionelle_Compagnies_und_Ballete_frz.pdf, consulté le 21 janvier 2015.
- Rosiny Claudia.** 2007. «Zeitgenössischer Tanz. Einleitung», in: Reto Clavedetsche, Claudia Rosiny (Hg.), *Zeitgenössischer Tanz. Modelle- Konzepte- Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, S. 26-35. Bielefeld: Transcript.
- Serres Michel.** 1982. *Genèse*. Paris: Grasset.
- Turner Christina.** 2010. «Bewegt bewegliche Sparte: Tanz», in: Ulrike Landfester, Caroline Pross (Hg), *Theatermedien. Theater als Medium- Medien des Theaters*, S. 111-130. Bern: Haupt.
2009. *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanstexten*. Bielefeld: transcript.
2004. «Danse à part: corps, espace et temps en mouvement», in: Omlin Sibylle (dir.), *Le «performatif». Les arts de la performance en Suisse*, p. 51-58. Zürich: Pro Helvetia.
- Ville de Lausanne.** 2013. «La Ville de Lausanne instaure une nouvelle commission des arts de la scène». http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites-municipales.html?id_decision=25240, consulté le 21 janvier 2015.

AUTEURE

Claire Vionnet est doctorante FNS *doc.ch*. Dans le cadre de sa thèse déposée à la Faculté des Sciences Sociales de Lausanne, elle travaille de manière interdisciplinaire entre anthropologie, études en danse et histoire. Elle travaille sous la direction de Christina Thurner (ITW, *Institut für Theater und Tanzwissenschaft*, Berne) et de Vincent Barras (IUHMSP).

Université de Lausanne
 IUHMSP – Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique
 Avenue de Provence 82
 1007 Lausanne, Suisse
 claire.vionnet@unil.ch