

Cet enfant incestueux Table ronde sur la danse-théâtre

Paul Lefebvre and Denis Marleau

Number 32 (3), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28478ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

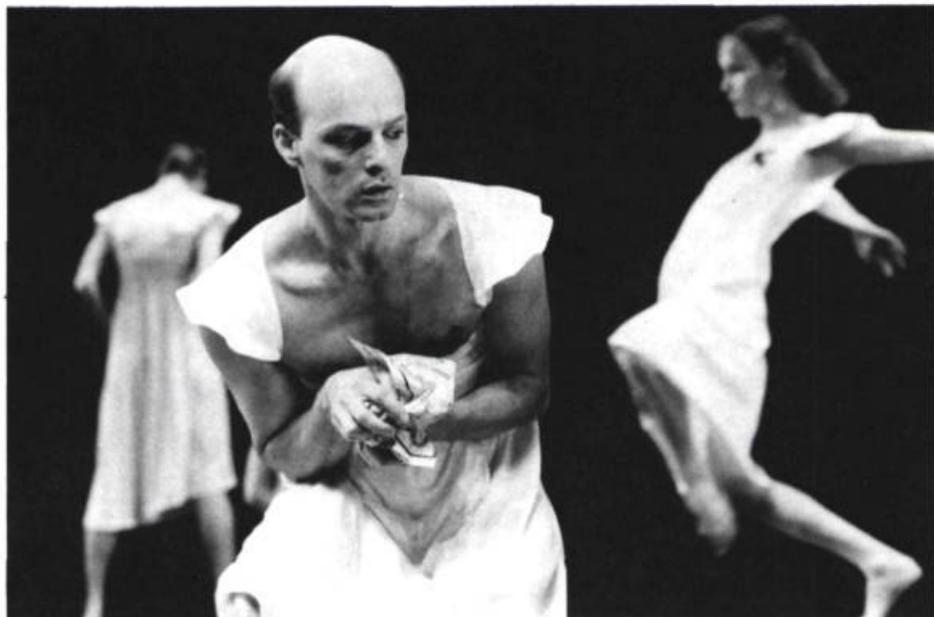
Cite this document

Lefebvre, P. & Marleau, D. (1984). Cet enfant incestueux : table ronde sur la danse-théâtre. *Jeu*, (32), 49-69.

cet enfant incestueux
table ronde sur la danse - théâtre

Si l'appellation danse-théâtre est commode, elle n'est pas loin d'occulter les voies pratiques, les questionnements, les attentes, les difficultés et surtout les recherches de ceux dont on décrit le travail grâce à cette étiquette. C'est de tout cela qu'essaie de rendre compte cette table ronde qui réunit ces gens ayant divers rapports à cette pratique: Louise Bédard, Paul-André Fortier, Daniel Léveillé, Gilles Maheu, Bernard Meney et Daniel Soulières.

Louise Bédard a été formée à Nouvelle Aire et, si elle a surtout travaillé comme danseuse (pour Paul-André Fortier, dans le cadre des Événements de la Pleine Lune), elle a entrepris récemment un travail de chorégraphe indépendante (*Most Modern*, 1984).



Créer hors la norme: Paul-André Fortier dans *Création*, une de ses propres chorégraphies. Photo: Robert Etcheverry.

Paul-André Fortier a reçu une formation littéraire à l'Université de Sherbrooke et a appris, lui aussi, à danser à Nouvelle Aire. En 1979, il est devenu chorégraphe indépendant et a fondé Danse-Théâtre Paul-André Fortier (devenu en 1983 Fortier Danse-Création). Tout en faisant de nombreux stages à l'étranger, il poursuit un travail chorégraphique original, provoquant, n'hésitant pas à intituler *Violence, décadence et indécence* une pièce brutale chorégraphiée sur de la *musak*. . . La qualité novatrice de son travail lui a valu en 1981 le prix Chalmers de chorégraphie. Il a, en ce moment, une quinzaine de chorégraphies à son actif.

Daniel Léveillé, également formé par Nouvelle Aire, a dansé aussi, entre autres, avec Paul-André Fortier, Françoise Sullivan et Linda Rabin. Il a commencé un travail de chorégraphe indépendant en 1978. En 1982, il a chorégraphié un *Sacre du printemps* qui a remporté un énorme succès; cette même année, il a reçu le prix de chorégraphie Jacqueline-Lemieux et a gagné le concours chorégraphique de la Place des Arts. Il a collaboré avec le Théâtre Ubu (voir le texte de Denis Marleau dans ce dossier) pour créer les chorégraphies de *la Centième Nuit* et du *Portrait de Dora*. Au printemps dernier, il fondait, avec la danseuse-chorégraphe Ginette Laurin, la compagnie Léveillé-Laurin danse, compagnie qu'il a quittée à l'été, en signe de protestation contre le manque d'intérêt des organismes subventionneurs.

Gilles Maheu, acteur corporel et metteur en scène, a étudié avec Étienne Decroux et auprès d'Eugenio Barba. En 1975, il fonde les Enfants du Paradis, devenu depuis Carbone 14. Il est aussi l'un des fondateurs d'Espace Libre. Un des principaux artisans québécois du théâtre corporel, Maheu a été invité à créer une chorégraphie en 1983 dans le cadre de l'atelier chorégraphique de Québec Été Danse.

Bernard Meney a reçu une formation de comédien au Conservatoire d'art dramatique, puis a étudié la danse, principalement à l'étranger, travaillant entre autres avec les Ballets de Caracas et les Ballets du XX^e siècle de Béjart. Il a enseigné la danse au Conservatoire d'art dramatique, tout en travaillant tant en danse (chez Eddie Tousseint) qu'en théâtre.

Daniel Soulières est bachelier en psychologie; il a reçu une formation en danse auprès de Françoise Graham et de José Limon. Ces dernières années, il a dansé pour la plupart des chorégraphes indépendants (Daniel Léveillé, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Françoise Sullivan, Françoise Riopelle, Martine Époque) et a commencé à créer ses propres chorégraphies en 1980.

paul lefevre et denis marleau

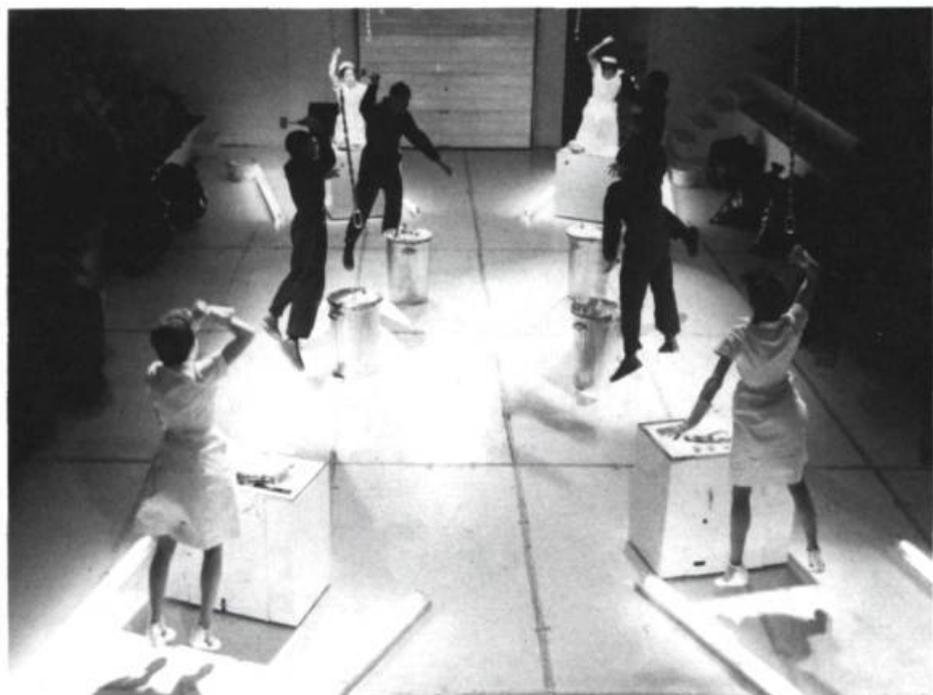
en amont: danse ou théâtre?

Est-ce le théâtre qui a marqué votre danse ou est-ce la danse qui a marqué votre théâtre?

Paul-André Fortier — J'ai découvert la danse très tard, à vingt-quatre ans. Et j'ai reçu une formation très rigoureuse à Nouvelle-Aire, ce lieu à la fois sérieux et pas sérieux que dirigeait Martine Époque. Elle avait été formée en éducation physique, s'intéressait beaucoup à la rythmique et ses préoccupations l'orientaient vers tout ce qui touchait à la musique contemporaine. Tout cela faisait que son approche de la danse était très particulière; elle avait la capacité d'intéresser et de former les gens (la plupart, comme moi, n'avaient pas de formation préalable) à la danse.

Je crois que c'est très différent de commencer à danser à deux ans et de commencer à vingt-quatre ans: l'inscription corporelle d'un certain vocabulaire gestuel ne s'effectue pas du tout de la même façon. J'ai ainsi commencé à faire de la chorégraphie sans avoir une tradition inscrite dans tous les muscles de mon corps. Ce qui fait que j'ai inventé mon propre langage. Quant à savoir les parts respectives du théâtre et de la danse dans ce que je fais, je dirais que les deux sont présents mais de façon, somme toute, assez ténue. Je crois que ce qui est le plus présent, c'est l'ensemble des choses que j'ai faites avant; je pense surtout à mes études universitaires en littérature et à tous les travaux d'analyse littéraire que ce type d'études suppose. Cela forme la pensée à s'articuler d'une certaine façon.

Fondamentalement, il me fallait exprimer des choses à travers la «danse». J'em-



Pain blanc de Gilles Maheu: «un théâtre fondé sur une écriture gestuelle». Photo: Yves Dubé.

plioie des guillemets parce que je fonctionne dans un système où les arts sont divisés en catégories, chacune portant un nom. Les gens ont besoin de nommer les choses, de leur donner une marque de commerce: danse, théâtre, théâtre non verbal, danse-théâtre. Ces vocables pour essayer d'identifier les choses nous influencent malgré nous, même s'ils ne correspondent pas nécessairement à ce qu'on fait. Pour moi, ce qui importe actuellement, c'est de traduire mes idées. Je le fais en dehors du texte, je le fais en mouvements. Je fais du théâtre non verbal, du spectacle. Et pour moi, cela veut dire: décoller de la réalité, réorganiser les éléments de la scène, les corps, et utiliser mes fantaisies afin de mettre tout cela en état d'être regardé et écouté.

La création participe d'un processus de développement: on n'a pas tout dit dans sa première pièce, ni dans sa dernière. Je suis en démarche et je pense que, pour moi, cela va évoluer vers un lieu qui ne sera plus la scène, mais le corps et la voix seront toujours là, utilisés de la façon la plus large possible. Ce n'est plus du théâtre, ce n'est pas de la danse, ni du mime, ni de la danse sociale, ni de ceci, ni de cela: c'est du spectacle que je fais.

Gilles Maheu — Moi, je fais du théâtre. Même si je m'interroge beaucoup sur les notions de théâtre et de danse. En plus, officiellement, je suis un mime. Et c'est la «bâtardise» du mime qui me fait m'interroger parce que, à cause de sa texture et de ses techniques, le mime est dans une position intermédiaire entre le théâtre et la danse. D'un côté, il a été beaucoup inspiré par la danse, classique ou orientale (je pense à Decroux) et, de l'autre, il fonctionne avec la notion de dramaturgie. Ceci dit, ma principale influence est celle du théâtre. Mais je ne peux pas nier celle de spectacles non théâtraux, et de certains écrivains. Artaud m'a beaucoup marqué: c'était un écrivain fasciné par le théâtre et c'est à cause de lui que j'en suis venu à



Daniel Soulières: le même rapport à son corps que le musicien à son instrument. *Suite du Capricorne*, créée en 1982, faisait appel à la participation musicale de Jean Derome. La chorégraphie était de Daniel Soulières; il l'interprétait avec Monique Giard. Photo: Ormsby K. Ford.

faire du théâtre corporel plutôt que du théâtre parlant.

Ainsi, il y a des spectacles de danse nouvelle dont je me sens beaucoup plus près que du théâtre parlant. Pina Bausch est identifiée comme danseuse et chorégraphe, mais elle fait le genre de théâtre que je cherche à faire: une espèce de mélange entre le mime et la danse.

D'avoir fait, pour la première fois de ma vie, une chorégraphie à Lennoxville, dans le cadre de *Québec été danse*, l'été dernier, me fait beaucoup réfléchir. Ce théâtre parlera-t-il? Sera-t-il muet? Sera-t-il pur mouvement? Quant à savoir si cela va s'appeler danse ou mime, ce sont des discussions théoriques, comme celles que j'ai eues avec Gilbert David au sujet de *Pain blanc*. Pour moi, *Pain blanc* tient du théâtre, mais d'un théâtre fondé sur une écriture gestuelle; comme nous vivons dans une tradition théâtrale basée sur la parole, on accepte bien mal cela comme écriture dramatique. Alors, on me repousse vers le mime ou la danse. Mais moi, je tiens à revendiquer qu'il est des spectacles sans paroles qui relèvent de l'art dramatique.

Si je me place du côté du théâtre, c'est que j'espère toujours qu'il sera subversif. C'est ainsi que je vois le théâtre, plus que la danse. Dans la danse dite actuelle, je trouve parfois une subversion formelle, rarement politique. Mais le problème est souvent le même au théâtre et cela me fait me poser des questions: est-ce dû aux techniques? à la formation? aux institutions?

Pour moi, le résultat de mon travail avec des danseurs l'été dernier a été un échec. J'ai beau avoir une conscience du corps, je n'avais pas une conscience des techniques — précises — des danseurs et je n'ai pas réussi à les faire danser, à théâtraliser mes visions à travers leur code de travail. C'est d'ailleurs une des choses qui me poussent à poursuivre mes recherches sur le travail de textes. En travaillant le texte, je me rends compte des difficultés d'être mime: un mime va pouvoir dire une, deux, trois phrases, mais pas tout un texte.

Il y a, dans le théâtre, une tradition très claire à laquelle je crois. Je crois aux techniques de ce réformateur qu'est Étienne Decroux. *Pain blanc* a été influencé par la pensée de Meyerhold, mais un Meyerhold lu cinquante ans après par quelqu'un qui a vécu autre chose. Quoique mon seul critère, pour résumer, c'est la subversion.

Bernard Meney — Je répondrai à la question comme interprète et comme interprète ayant eu une double formation. J'ai commencé à faire de la danse deux ans avant de faire du théâtre et, par la suite, j'ai poursuivi dans les deux disciplines. À travers cette double expérience (je dois préciser que ma formation en danse est académique; je ne m'inscris pas du tout dans la nouvelle danse), je me suis aperçu à quel point la danse n'était pas théâtrale.

Ta double formation ne te donne-t-elle pas alors une impression de clivage, que ce soit lorsque tu dances ou que tu joues au théâtre?

B.M. — Oui, dans les deux cas, je ressens une terrible frustration. Du point de vue de l'expression, je ressens toujours un manque. Au théâtre, je me sentais limité parce que j'avais besoin de m'exprimer par le geste. Et dans les spectacles de danse, je ressentais une limitation inverse. Je me disais que ce que je faisais n'allait pas très

loin, même si je trouvais une exaltation dans mon travail, comme n'importe quel interprète en scène. Un metteur en scène comme Paul Buissonneau me comble, cependant, parce qu'il sait utiliser les possibilités gestuelles de ses interprètes; ce qui m'a beaucoup aidé. Du côté de la danse, je dirais que je trouve beaucoup plus limité ce qu'on peut exprimer au simple niveau dramaturgique. La technique de danse que j'ai apprise répond à des clichés dont il est difficile de se détacher. Cela tient à des critères: on apprend à parler, b, a, ba, et on fonctionne en disant b, a, ba, mais cela ne va pas loin.

Daniel Soulières — Je suis un danseur qui se sent très près du théâtre. Et je voudrais préciser que je me sens aussi créateur comme interprète que comme chorégraphe. Françoise Sullivan m'a déjà demandé de me tenir debout sans bouger pendant vingt minutes et je l'ai fait sans me sentir frustré. Être dirigé me sécurise et me permet de dépasser, comme interprète, des choses que, comme chorégraphe, je n'ai pas encore été capable d'assumer.

Un problème en danse me préoccupe: innovation et récupération. En danse, il y a eu plusieurs novateurs (Isadora Duncan, Martha Graham, Vatslav Nijinski), il y a eu des périodes très fécondes (les années vingt, les années cinquante à New York avec Merce Cunningham et John Cage), il y a eu des provocateurs mais leur travail a toujours été très vite récupéré. C'est un phénomène que je n'ai jamais compris. Un ballet pourrait contenir sa dose de provocation. Quand on a fait monter les danseuses sur pointes, quand on a créé *les Sylphides* ou *le Lac des cygnes*, il y avait une dose de provocation sociale, politique. Mais cela a toujours été récupéré, et par des gens qui institutionnalisent, comme, ici à Montréal, les gens de la Maison de la Danse, des gens qui ne comprennent pas trop ce qu'ils font et qui répètent en désincarnant, en vidant les choses de leur contenu.

Je veux mentionner aussi mes interrogations devant un phénomène nouveau pour moi: depuis environ deux ans, les chorégraphes me demandent, dans mon travail d'interprète, d'utiliser la parole, ou tout au moins d'émettre des sons. Cela me pose des difficultés; je sais qu'il y a des techniques pour cela et que je pourrais les apprendre, mais je n'en ai pas le temps. Alors, j'espère toujours qu'en travaillant, je vais finir par acquérir ces techniques. Tout cela est, pour moi, de l'ordre du nouveau: quand j'ai commencé à danser, on demandait à un danseur d'avoir le visage le plus neutre possible, sans expression, de ne pas dramatiser son corps, d'être le plus abstrait possible et, surtout, de s'abstenir d'émettre des paroles et même un son.

Louise Bédard — J'ai peu d'expérience comme chorégraphe mais je trouve que certaines des pièces que j'ai faites sont plus du théâtre que de la danse, même si elles sont dansées. Travailler avec Paul-André Fortier et Daniel Soulières m'a forcée à ouvrir des portes parce qu'ils m'ont bousculée émotivement. Même si c'est toujours en dansant, je sens que je me dirige vers le théâtre.

Daniel Léveillé — Je crée surtout par improvisation. Ce que j'aime faire, c'est prendre des interprètes (je prends les meilleurs) et j'essaie de les pousser plus loin afin qu'ils aient une certaine satisfaction à travailler et que, moi aussi, j'aie cette satisfaction de les avoir poussés et d'avoir découvert quelque chose. La forme d'écriture, de cette façon, est directe. Jamais je ne suis chez moi à penser: « Qu'est-ce qu'ils vont pouvoir se dire? » Je pense à des situations dans lesquelles je place



Pierre Chagnon, Bernard Meney et Carl Béchard dans *Coeur à gaz et autres textes DADA* (mise en scène par Denis Marleau pour le Théâtre Ubu), pièce à laquelle s'intègre le travail chorégraphique d'Édouard Lock.

mes interprètes.

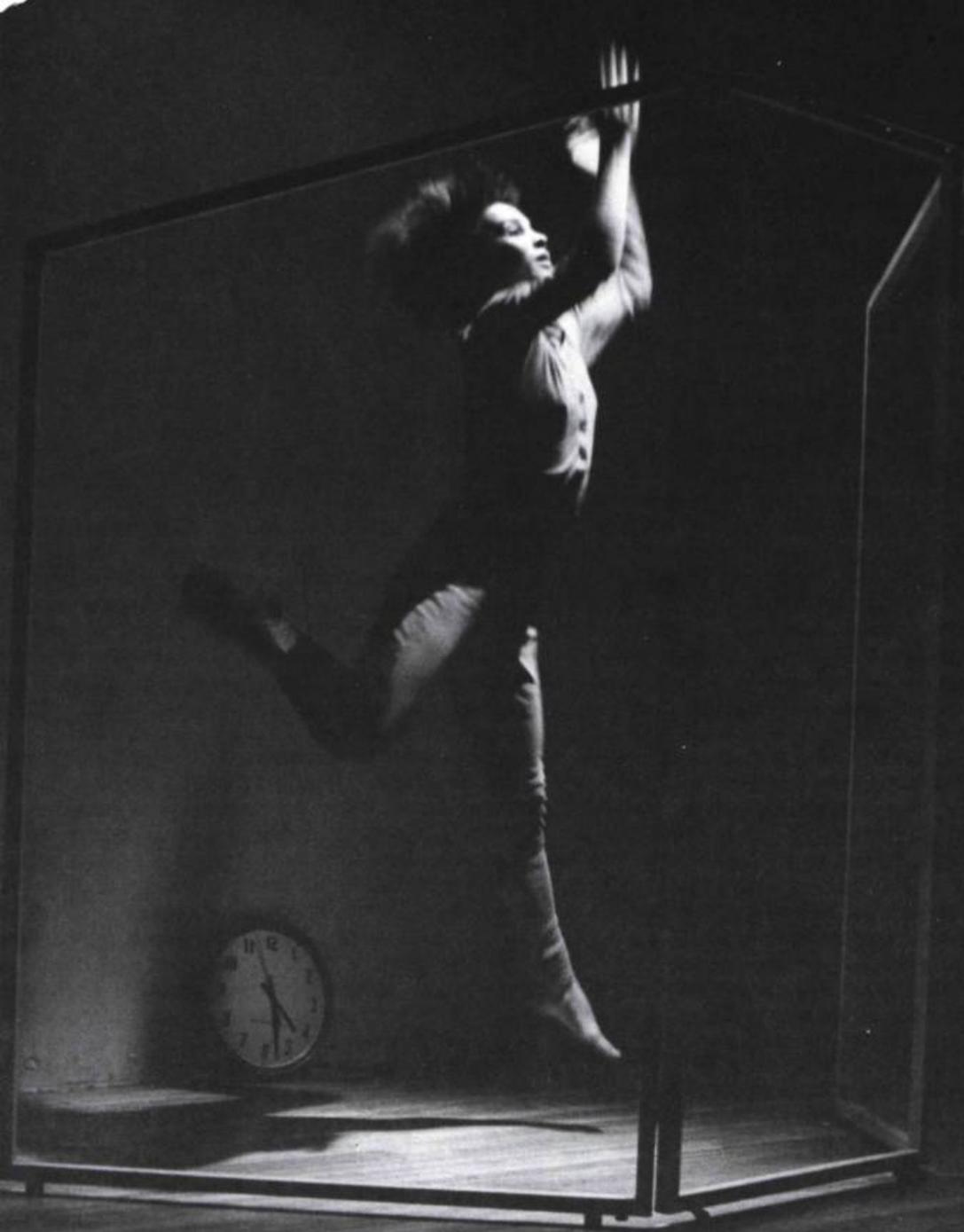
G.M. — De ce côté, mon approche est différente. J'utilise en ce moment, dans mon travail, texte et voix et — je ne sais pas si c'est traditionnel — je me sers en voix de tout ce que je connais et de tout ce que j'ai décodé du côté de la conscience du corps. C'est ainsi que j'essaie d'utiliser le verbe.

P.-A.F. — Mon travail est très différent du tien, Gilles. Je ne pense pas la voix en fonction d'un savoir sur le code corporel. Si j'utilise la voix, je vais l'utiliser sans me préoccuper de cela parce que ce n'est pas mon champ d'intérêt. Chez toi, le processus va se faire dans le cadre d'une recherche de base. Chez moi, tout se passe dans le moment de la création, en fonction de ce que je développe à l'intérieur d'une pièce.

problèmes de formation

G.M. — J'aimerais soulever une interrogation sur la formation et la pédagogie: comment enseigne-t-on aux interprètes, aux artistes?

P.-A.F. — Je pense que la formation idéale n'existe pas. Le danseur-acteur-jongleur, l'homme-orchestre, est utopique. Les techniques traditionnelles sont éprouvées; elles forment le corps et le rendent disponible. Je crois que l'individu qui commence ne sait rien; il a beaucoup d'appétit mais il ne connaît rien. Ainsi, il faudrait peut-être que les formateurs aient une grande ouverture d'esprit et ne pensent pas que ce qu'ils enseignent, c'est la voie, la vérité pour la vie, et la seule. Il y a chez les gens en



formation un appétit de créer et il faut que cet appétit soit nourri par ceux qui forment. La véritable formation commence à partir du moment où l'apprenti est confronté à différentes choses; à ce moment-là, il peut choisir pour lui-même et aller chercher ce dont il a besoin.

G.M. — Mais apprend-on dès le départ aux gens à être créateurs, c'est-à-dire à investir tout leur être sur la scène peu importe leur discipline? Je pense que, dans quatre-vingt-dix pour cent des écoles, on ne le leur apprend pas. Ainsi, on a les spectacles de danse et de théâtre qu'on mérite. Et je sais que c'est dur parce que l'interprète a besoin de la sécurité de la technique. Il faut des pédagogues qui, dès le départ, mettent la notion de créativité dans la tête de ceux à qui ils enseignent. Parce que je crois passionnément que chaque interprète, chaque danseur, chaque comédien, doit être chorégraphe, metteur en scène.

Régulièrement, des étudiants ou des finissants du Conservatoire viennent me voir et me disent que je fais le théâtre qu'ils voudraient faire. Cela me surprend chaque fois parce qu'il n'y a souvent que trois mots dans le spectacle. Cela montre l'écart incroyable qui existe entre les institutions d'enseignement du théâtre et la réalité de la création.

D.S. — En danse, c'est aussi très frustrant. Je m'en suis rendu compte lorsque j'ai enseigné, comme chargé de cours, pendant un an, à l'U.Q.A.M.; on y enseigne la tradition par les techniques et c'est complètement délavé. J'ai arrêté d'enseigner là après un an parce que je ne pouvais plus supporter cela. Enseigner la technique et la pensée de Martha Graham sans avoir eu de contact direct avec elle, c'est faire de la copie si pâle que ce n'est plus rien. Et la formation de danseur se réduit à cela, ou presque: apprendre une technique et une maîtrise du corps, mal enseignées, parce que ceux qui l'enseignement ne remettent rien en cause. Pour eux, ce n'est qu'un emploi, un gagne-pain.

B.M. — Je trouve cela important que l'on parle de technique parce que Paul-André semblait suggérer tout à l'heure que, pour un créateur, cela devient frustrant de travailler avec des interprètes encarcannés dans une technique. Finalement, c'est le grand problème de ceux qui ont une technique: toujours être obligés de désapprendre en travaillant avec un créateur. La question est donc: comment avoir une école qui n'enseigne pas tant des techniques que des possibilités techniques, des techniques que l'on peut accrocher au porte-manteau?

Je vais dire quelque chose qui va à l'encontre d'opinions exprimées ici: il n'est pas évident pour moi que tous les interprètes peuvent être des créateurs. Je crois qu'il y a des gens qui sont faits pour créer, d'autres, pour être interprètes. C'est difficile d'être les deux et je vois rarement des gens capables de le faire.

Il me faut assumer ma fonction d'interprète. Selon le metteur en scène ou le chorégraphe, il me faut désapprendre chaque fois, il me faut revenir à un point zéro à partir duquel il est, pour moi, possible de faire ce que je n'ai jamais fait.

G.M. — Ce que tu dis est en même temps vrai et terrible. La technique, moi, j'y crois. Il m'est arrivé de travailler avec des amateurs, justement pour profiter de leur part d'une certaine virginité, d'une certaine spontanéité; mais arrive un moment où cela devient impossible d'exprimer ma vision de créateur. J'ai besoin d'un professionnel qui a une technique. En même temps, je sais que celui qui fonctionne avec sa technique, en danse ou en théâtre, ne peut pas tout d'un coup — en deux ou trois semaines — enlever son manteau. Et là on tombe dans les problèmes de temps. Dans les six semaines que nous alloue notre circuit industriel, on ne peut pas faire de recherche. Je n'y crois pas; y croire, c'est s'illusionner totalement. On ne peut pas demander cela à des interprètes; on pourra approcher l'idée, mais ce sera d'une façon très périphérique, très partielle.

L.B. — Tu parles de recherche et moi, je voudrais distinguer la recherche en production et la recherche en atelier, en studio. Une recherche en atelier peut durer deux ans avant qu'elle n'amène une production. Je déplore qu'on se dise en recherche et en expérimentation quand cela se réduit à dire: « Bon, on fait ça aujourd'hui » et qu'on systématise tout, qu'on transpose tout dans un contexte quelconque. Pour moi, l'expérimentation, ce n'est pas cela. L'expérimentation, pour moi, c'est faire de l'improvisation pendant une période d'un ou deux ans et ensuite amener cela quelque part.

D.L. — Je ne crois pas qu'un créateur ait à fonder une école et à enseigner ce qu'il fait. On a dit de Martha Graham qu'elle était devenue Martha Graham parce qu'elle avait eu l'intelligence de fonder une école de technique. Pour un créateur, une école ne donne rien parce que l'interprète, une fois « lâché », doit recommencer à zéro avec quelqu'un d'autre. Je crois que c'est une vocation, être professeur.

D.S. — Oui, mais en même temps, si tu es un créateur, tu as besoin d'un certain type d'interprètes, et ils n'existent pas.

D.L. — Mais, s'ils sont bien formés, tu peux arriver à quelque chose en peu de temps.

D.S. — Ce n'est pas comme cela que je vois le problème de la technique. Je prends des cours où je travaille la technique de Martha Graham, parce que c'est la toute première technique, c'est celle qui m'a introduit à la danse, et parce que je trouve que c'est une incroyable technique. Je prends des classes tous les matins et, en tant que créateur, si j'utilise le vocabulaire qu'a développé cette femme, cela ne me cause pas de problèmes. Mes classes, le matin, c'est surtout pour me rendre de plus en plus maître de mon tronc. Parce que c'est elle qui a découvert que le tronc des danseurs était rigide, même si le tronc est un centre d'émotion important; et c'est elle qui, une des premières, a articulé cette partie du corps. Quand, le soir, je danse dans un spectacle et que je vais prendre une bière après la représentation, c'est difficile de me lever le lendemain matin à huit heures pour aller prendre ma classe à neuf heures. Alors, des fois, je saute des cours. Mais le rendement de mon corps, alors, s'en ressent, peut-être parce que je vieillis, et que les rhumatismes...

B.M. — Cela fait partie des frustrations dont je parlais. Acteur ou danseur, l'interprète est responsable de son instrument. Au Conservatoire d'art dramatique, je donne des cours de danse. Je ne me considère pas comme professeur de danse; je n'enseigne pas la danse comme telle au Conservatoire. Avec les comédiens, je

travaille selon une technique de base et de placement en utilisant mon expérience. C'est strictement un travail de placement et de mouvement que je fais. Je travaille sur la rigueur, en utilisant la technique de base classique mais en l'utilisant de façon très décomposée, très parcimonieuse, en travaillant beaucoup sur la respiration afin que les élèves soient, comme comédiens, simplement conscients de leurs capacités, de leurs limites, qu'ils aient un peu de contrôle musculaire sur ce qu'ils font. J'essaie de leur donner une technique qui leur permette d'assimiler rapidement, par la concentration, diverses choses — simples, détaillées — où je n'exige pas la perfection vu que ce ne sont pas des gens qui se dirigent vers la danse. Je ne fonde rien sur la performance, je base tout sur la capacité à assimiler et à rendre un mouvement.

une crise de traditions?

En filigrane, derrière vos interventions, il semble que vous parliez d'une crise des codes: que les codes existants (par exemple, le ballet classique) ne parlent plus et que chaque spectacle doit créer son propre code. Est-ce bien ainsi que vous voyez les choses?

B.M. — Je ne crois pas qu'il s'agisse vraiment d'une question de codes périmés. Il est vrai que beaucoup ne savent pas créer, parler, à travers la technique académique. Mais avec des gens comme Béjart, par exemple, cela parle parce qu'il a quelque chose à dire. Cela a beau être une technique très apprise, très carrée, il y a moyen de créer à travers ce carcan-là. Et je trouve important de le souligner. Je ne crois pas qu'on puisse dire d'une technique qu'elle est révolue. Révolue au nom de quoi? Tant qu'elle parle à travers une oeuvre...



«Or, moi, j'ai besoin de gens [...] à qui on peut demander de parler, de crier, de faire des choses techniquement très difficiles»: *Ça ne saigne jamais*, une chorégraphie de Paul-André Fortier créée en 1983 pour sept danseurs. Photo: Robert Etcheverry.

P.-A.F. — Tout changement crée de l'inconfort. Isadora Duncan et Martha Graham ont apporté énormément à la forme dansée. On ne pouvait pas passer directement de la danse de cour à la danse-théâtre. Mais il y a des créateurs qui ont la faculté de créer dans la norme et d'être d'excellents créateurs. Créer dans la tradition, ce n'est pas facile, je dirais même que c'est ce qu'il y a de plus difficile. Le chorégraphe qui va réussir un ballet en utilisant toute la technique du ballet et à exprimer, quand même, quelque chose de parfait, est, pour moi, un créateur important. Par contre, il y a ceux qui créent hors de la norme et qui prennent des risques. Ils prennent continuellement le risque de se casser la gueule parce qu'ils expérimentent, parce qu'ils travaillent avec ce qui n'est pas encore accepté, mais qui le sera.

D.S. — La « danse actuelle », à Montréal, est faite par des gens qui sont venus tard à la danse, alors que ceux qui travaillent dans la tradition ont commencé à prendre des cours à l'âge de dix ans et ne se sont jamais posé de questions. C'est dans ce sens-là que le bagage technique est plus mince et je crois que cela crée des instincts et des besoins plus profonds que chez les chorégraphes traditionnels.

Peut-on alors parler d'un vocabulaire spécifique à Daniel Léveillé, à Gilles Maheu, à Paul-André Fortier... ?

D.L. — Je ne pense pas, même si je sais que c'est vers cela que je me dirige. Ce qu'il y a d'intéressant à Montréal, en ce moment, c'est que plusieurs créateurs sont en train de développer leur propre technique. On se dirige vers une nouvelle technique; tout le monde y croit mais je pense que chacun se crée quelque chose de personnel. C'est là l'intérêt: si nous utilisions tous la même technique, même si nous étions aussi créateurs, ce serait moins riche.

P.-A.F. — Tous, nous apportons quelque chose de différent. Quand des danseurs me parlent de ce qu'ils expérimentent en travaillant avec Gilles Maheu, je suis complètement séduit parce que je ne porte pas en moi cette capacité de recherche dans le champ des modes d'expression.

accéder à l'interprète

Si on parlait des relations entre les créateurs et les interprètes?

G.M. — Comme créateur, cela m'obsède: comment accéder à l'interprète? Du moment où je n'accède pas à l'interprète, je ne crée pas. Parce qu'il y a, d'un côté, les éléments pratiques et de l'autre les éléments visionnaires, impulsifs, instinctifs, provocateurs.

D.L. — Pour moi, c'est simple, c'est comme une histoire d'amour; c'est pareil, tu peux en passer trois, l'une après l'autre. Il y a des histoires d'amour qui durent, d'autres pas. Je pense qu'il doit y avoir, entre le créateur et l'interprète, une grande ouverture, une grande générosité. Il leur faut trouver un moyen de fonctionner ensemble.

L.B. — Comme interprète, une chose me fait rire. Le créateur (quel mot énorme, à l'accrocher au mur) sollicite toujours la collaboration de l'interprète mais ne s'en sert pas. Il me semble que le créateur et l'interprète pourraient, chacun, aller plus loin si le créateur laissait l'interprète *vraiment* dire son mot.

D.S. — Ce qui me frustre, lorsque je travaille avec un chorégraphe, c'est quand le chorégraphe ne me fait pas avancer, ne me provoque pas, ne me fait pas aller plus loin. Et cela se passe — et là je rejoins Bernard — quand je travaille avec des metteurs en scène qui ne me provoquent pas dans mon travail corporel et des chorégraphes qui ne me provoquent pas dans mon travail théâtral. Si le chorégraphe ne me force pas à aller chercher plus loin, en moi, quelque chose à exprimer, je le fais de moi-même mais je trouve cela frustrant.

P.-A.F. — En ce moment, je travaille avec des danseurs parce qu'ils ont des possibilités d'expression physique extrêmement vastes. Ils sont habituellement très disciplinés et certains ont une disponibilité d'esprit qui fait que j'ai envie de travailler avec eux. Mais beaucoup de danseurs ont été formés dans des écoles où régnait un style très marqué; dès qu'on les sort de ce style, de ce passé gestuel inscrit dans leurs muscles, ils sont complètement perdus et se ferment. Or, moi, j'ai besoin de gens qui ont l'esprit ouvert, à qui on peut demander de parler, de crier, de faire des choses techniquement très difficiles.

En général, les interprètes attendent beaucoup trop des créateurs; parce qu'un créateur, c'est quelqu'un qui travaille dans l'incertitude la plus complète, surtout quand il travaille hors des traditions. Un créateur qui travaille dans un cadre traditionnel peut très bien savoir de quel type d'interprète il a besoin parce qu'il sait exactement dans quel registre il va créer. Quand il s'agit d'une création complète (pas de tradition gestuelle, pas de support textuel, etc.), on ne sait pas exactement où l'on va et on ne peut pas savoir non plus de quel type d'interprète on a besoin.

Quand je crée, vient ce moment, le pire, où je ne comprends pas ce que je fais. Je me sens comme un médium, comme si des choses m'étaient injectées de l'extérieur; et je travaille avec une forme de certitude dans cette incertitude, sachant que tout cela s'en va quelque part. Mais c'est une démarche qui, sur le coup, ne peut pas s'expliquer. Et je sais que, pour les interprètes, c'est un moment extrêmement difficile parce qu'ils sont dans un no man's land. Malgré le flou, le travail que je leur impose à ce moment-là est important. C'est pour cela que je dis que le rôle de l'interprète, c'est d'être disponible à cette aventure-là. L'interprète est un outil merveilleux mais c'est aussi l'outil le plus bête parce qu'il pense. Parfois, j'aimerais être un peintre parce que les couleurs ont des réactions chimiques, point; elles ne font pas de considérations sur ton travail.

D.S. — La danse et le théâtre ne pensent pas la distribution d'un spectacle de la même façon. Un exemple: l'autre jour, on m'a sollicité au téléphone pour m'abonner à la revue *Qui fait quoi*. On me disait que c'était une revue très pratique parce qu'on y annonçait des choses comme: « Pour un film tourné le mois prochain, on aura besoin d'un gars mesurant cinq pieds et six pouces, yeux bruns, cheveux noirs... » En danse, on ne fonctionne pas du tout comme ça. Au théâtre, je crois que oui.

D.L. — Peut-être à cause de l'orientation théâtrale qu'a prise ma danse, j'essaie de trouver des gens — vu que je n'ai pas de compagnie fixe — qui correspondent visuellement à l'idée que j'ai des personnages.

G.M. — Les questions d'emploi ne m'intéressent pas même si j'ai, en général, une



idée précise de ce que je veux dire avant de commencer à répéter. Je sais qu'il y aura des mutations et je veux que, à travers mes idées de départ, les individus recréent quelque chose d'autre. Sous cet angle, c'est de la création collective, même si quelqu'un l'orchestre.

Je voudrais dire aussi que, en général, les danseurs sont, en ce moment, des créateurs plus actuels que les acteurs. Moi, je me sens plus proche des danseurs et leurs spectacles sont, sous certains aspects, plus vivants et me provoquent plus que l'ensemble des spectacles de théâtre. Pourquoi? Ce serait aux gens de théâtre de répondre. Leurs institutions sont peut-être plus archaïques, plus sclérosées. Pourtant, l'absence de textes, en danse, joue historiquement contre cet art.

P.-A.F. — Quand je fais de la création, je me sers des six personnes qui sont là. Si c'était six autres personnes, je pense que, fondamentalement, le sujet de mon spectacle serait le même, quoique certaines choses varieraient. Quand je reprends un spectacle avec une distribution en partie nouvelle, je ne peux pas mettre n'importe qui dans n'importe quel rôle parce que, ne serait-ce qu'au point de vue physique, cela pourrait ne pas faire passer le type de personnage qui doit être représenté. Je suis néanmoins contre la catégorisation nette, même si tout le monde n'a pas une capacité d'interprétation aussi large qu'on veut bien le penser.

D.S. — Je ne suis pas d'accord. Il m'est arrivé d'avoir à remplacer des gens et j'acceptais que le changement de danseur entraîne un changement chez le personnage.

la danse-théâtre au présent et au futur

La danse-théâtre, il est évident que ce n'est pas un mariage entre la danse et le théâtre mais bel et bien l'enfant. Quel avenir voyez-vous à cet enfant?

P.-A.F. — Le théâtre à texte a une tradition et la danse qui repose sur une technique en a une aussi. Or, actuellement, chez les gens de théâtre et chez ceux de la danse, tant chez les interprètes que chez les metteurs en scène et les chorégraphes, il y a une insatisfaction. Par contre, dans le travail de Gilles, par exemple, et dans ce que d'autres et moi faisons, s'effectue un décroisement qui demande aux danseurs d'être plus que des danseurs et aux acteurs d'être plus que des acteurs. Cela implique aussi que l'écriture théâtrale ne peut plus être la même. L'auteur de théâtre traditionnel qui ne s'occupe que du texte n'est plus tout à fait à sa place; il lui faut penser les spectacles globalement, paroles et corps. La notion d'auteur se modifie. Actuellement, on en arrive à un point où ce qu'on appelle la « nouvelle danse » tient du théâtre.

Je vais voir des spectacles de théâtre non verbal: ils utilisent le corps (la parole aussi) de façon extrêmement rigoureuse. Mais, quelque part, c'est pauvre, cela manque de poids et notre danse a le même problème. Je crois que l'insatisfaction naît de l'envie d'arriver à la force sociale du théâtre. Or, si le théâtre a toujours eu une fonction très politique, très sociale, la danse n'a toujours été qu'un divertissement

Bernard Meney dans *la Centième Nuit* de Mishima, produite par le Théâtre Ubu dans une mise en scène de Denis Marleau. Daniel Léveillé en avait fait la chorégraphie et Lise Bédard, le costume. Photo: Michel Leblanc.

de cour. Elle a toujours gardé un côté inoffensif, ludique, plaisant, qui fait que la danse n'a jamais réussi à s'inscrire comme un art important, un art qui dérange. Tout a toujours été fondé, en danse, sur une esthétique extrêmement pure. Même les renouvellements de Balanchine sont basés sur un esthétisme pur, sinon vide. On prend son pied en regardant le spectacle mais une fois le rideau tombé, le plaisir tombe aussi. Il n'en reste que peu de chose. C'est de l'abstraction: ce qui est bon en soi, on a aussi besoin de cela. Mais, sinon une esthétique des corps, je pense que la danse n'a jamais rien véhiculé sur le plan des idées; pas de provocations qui font réagir les spectateurs, tout est orienté vers un plaisir et un plaisir immédiat. Dans la « nouvelle danse », il y a un besoin de dire quelque chose, un besoin d'atteindre le public dans ce qui le concerne, et non seulement de procurer un plaisir à fleur de peau. Au théâtre, il y a des insatisfactions analogues: c'est anormal d'avoir presque le même plaisir à lire une pièce que d'en voir certaines mises en scène.

Quand j'évoquais une nouvelle écriture, je crois qu'il est là l'avenir de cet enfant incestueux né de parents pauvres. Et comme il est né de parents pauvres, il lui faudra se battre seul. En ce moment, je voudrais faire de la mise en scène de théâtre, dans des formes traditionnelles, parce que je pense que je peux apporter autre chose que ce qui se fait habituellement dans ce domaine. Tout cela, probablement, pour déboucher sur une collaboration avec des gens qui écrivent, qui ont une pensée différente de la mienne, pour arriver à une synthèse du texte et du corps, ou peut-être arriver à un cul-de-sac, ce qui est possible.

Il y a aussi les médias électroniques qui commencent à jouer dans nos plates-bandes, et nous, dans les leurs. Je pense que c'est l'aventure dans laquelle nous plongeons en ce moment et que cela va être le début de nouvelles expérimentations: utiliser ces nouveaux médias qui nous deviennent accessibles. Je pense à la vidéo, par exemple, mais aussi à ce qui s'en vient, comme l'holographie. Ces nouvelles voies vont révolutionner les façons de penser un spectacle, même si je crois que la présence physique de l'individu sera toujours là à la base. Les vidéos rock, par exemple, représentent de façon très « collée » le monde dans lequel nous vivons. Les changements de sujets, de contextes, d'espaces, se font à une rapidité que l'on n'arrive pas à faire sur scène. Gilles et moi avons déjà parlé du théâtre qui est tellement lent; le voir, c'est souvent pire que de le lire parce qu'en le lisant, on peut inventer ses propres rythmes de lecture. Voir du théâtre, c'est être confronté à une linéarité, à un développement dans le temps qui nous semble d'une lenteur inouïe parce qu'il ne correspond plus à ce que nous vivons. C'est pour cela que je suis époustoufflé quand je regarde des vidéos: c'est quelque chose qui n'est pas possible sur scène. Du moins pas encore, mais comment y arriver?

Nous sommes en ce moment, je crois, dans une période de transition entre une tradition théâtrale qui a été essentiellement basée sur la parole et une tradition du corps qui essaie de s'y lier: on essaie de trouver comment les deux peuvent s'articuler. Mais je crois que c'est plus que cela, aussi; nous sommes en transition vers un théâtre qui va être complètement différent.

G.M. — Je suis d'accord. À Carbone 14, nous travaillons en ce moment avec l'audiovisuel électronique dans nos *Work in progress*. Mais au-delà de la modernité électronique, ce sont les signes qui sont sur scène qui m'intéressent; et c'est là que je reproche au théâtre parlant d'être archaïque. Quelles sont les énergies vivantes



Le Jet d'eau qui jase, de et avec Monique Giard et Daniel Soulières, 1979. Photo: Robert Etcheverry.



Louise Bédard interprétant une chorégraphie de Daniel Soulières, *Rock-a-bye*, dans *Most Modern*, spectacle collectif créé à Tangente en 1983. Photo: Ormsby K. Ford.

sur scène? La vidéo a réussi à capter ce qu'on vit en ce moment, le rythme de nos vies. Le théâtre n'arrive plus à montrer le tiers de ce qu'un vidéo transmet. Et si le théâtre ne veut pas se requestionner, s'il ne fait de tout cela qu'une boutade, il demeurera une institution et continuera à mourir. Il cessera d'être un art vivant et le rôle principal du théâtre, c'est, justement, d'être vivant, d'être contemporain et de provoquer la société. Actuellement, la danse est plus proche de cela, peut-être à cause de la liberté qu'elle s'octroie. En tout cas, elle est plus libre que le théâtre.

P.-A.F. — Du côté des contenus, ce qu'il y a d'intéressant en danse, c'est qu'il y a des concentrés d'idées. Très souvent, au théâtre ou au cinéma, on ne développe qu'une seule idée pendant tout le spectacle. Or, une chose que j'ai de plus en plus tendance à faire, c'est de développer parallèlement deux ou même plusieurs idées dans une même pièce. Cela ressemble à un livre d'images dont les sujets changeraient d'une image à l'autre même si, vu sous l'angle des formes, c'est lié, c'est cousu ensemble. On n'a pas le temps de faire des changements de costumes ou de décors mais, si on avait le temps, on le ferait, oui, complètement. C'est un peu comme si on concentrait: on condense en des durées brèves ce qui, normalement, se développerait dans un temps beaucoup plus long. C'est une façon d'illustrer les questions de rythme dont nous parlions. Parce que les gens, dans leur fonctionnement quotidien, dans leur perception des choses, ont une façon beaucoup plus rapide qu'autrefois de

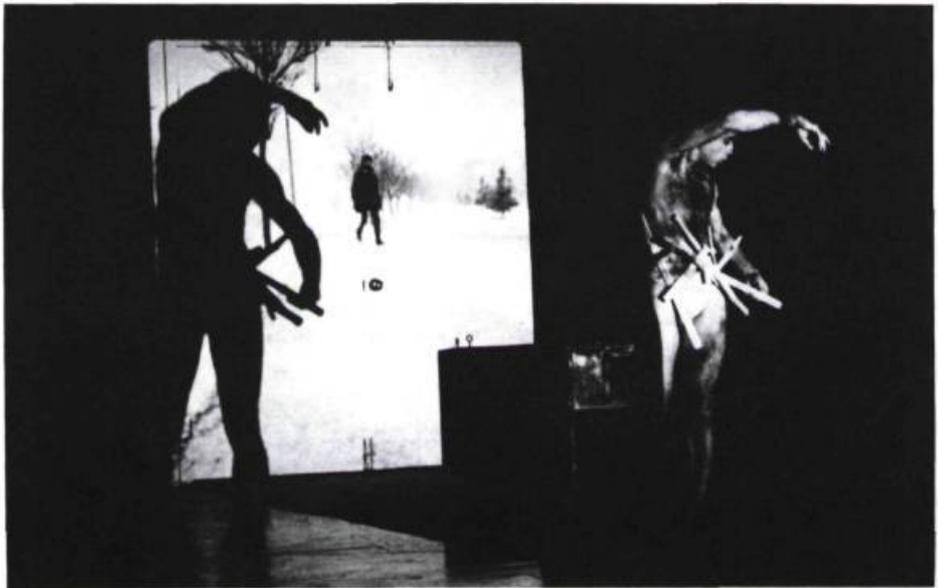
recevoir, d'analyser, de rejeter. Et je pense que cela va changer le contenu des spectacles.

G.M. — C'est ce que moi j'appelle le théâtre nucléaire. C'est ce que je vis, c'est ce que je veux. Le nucléaire, c'est la concentration de l'atome: c'est cette force — cette forme — qui agit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du spectacle si on la lâche. Et on doit voir cela dans le spectacle. Quand je ne vois pas cette énergie nucléaire sur scène, je trouve que c'est du vieux théâtre que je ne peux aimer que par tradition, comme certains classiques.

les problèmes de production

D.S. — Je voudrais aborder un point que nous n'avons pas encore touché: la façon dont fonctionne le milieu de la danse, qui est fort différente de celle du théâtre. En danse — ce que je dis n'est plus tout à fait vrai, mais enfin — on travaille en laboratoire, on présente le résultat deux fois en public, seuls les initiés le voient et, ensuite, on doit passer à autre chose. C'est un grave problème.

J'ai besoin de travailler avec un même noyau de gens sur une longue période. Malgré les conflits, les tensions, les désaccords qu'entraîne le fonctionnement en groupe, c'est devenu nécessaire pour moi. Je peux avoir plusieurs sources d'enrichissement, mais le travail avec un groupe stable m'est en ce moment important. Les problèmes de diffusion et de fonctionnement que nous avons sont là en grande partie parce que les gouvernements en ont décidé ainsi; d'une façon ou d'une autre, ces problèmes sont les mêmes au Canada anglais, aux États-Unis et en Europe. Les premières fois que des spectacles de danse ont été programmés pour un mois à Montréal, c'était au prix de risques énormes. Et ces risques sont toujours là en 1984. Alors qu'en théâtre, un mois de représentations, c'est normal depuis au moins



... Et Daniel Soulières dans une chorégraphie de Louise Bédard (*Ramassé par terre*). Photo: Robert Etcheverry.

trente ans. Et très peu osent prendre ce risque, et ceux qui le prennent n'ont pas plus d'argent que les autres. Pourtant, c'est une façon d'ouvrir le public.

G.M. — Je voudrais mentionner quelque chose de bizarre. En théâtre, pendant toute l'année, il y a un chevauchement d'innombrables productions qui tiennent l'affiche pendant un mois. En danse c'est rarissime, et les productions sont très sporadiques. Pourtant, il y a une pléthore d'écoles de danse à Montréal et il y a bien cent fois plus de gens qui, ici, prennent des cours de danse que de gens qui prennent des cours de théâtre. Pourtant, quand on regarde le public des spectacles, le résultat est comme démultiplié de façon inverse. Bizarre . . .

P.-A.F. — La danse est subventionnée, mais beaucoup moins que le théâtre. Et il y a une chose à laquelle je crois, c'est de payer les danseurs. Je considère qu'ils sont des travailleurs au même titre que n'importe quels autres professionnels; ils doivent avoir un salaire. Dans notre compagnie, nous réussissons, avec nos subventions, à payer des salaires pendant une trentaine de semaines. Je crois aux compagnies parce que c'est un moyen de développer quelque chose à long terme. Mais il nous faut nous produire nous-mêmes. Le public est encore relativement petit. Comment risquer de présenter une production pendant un mois ou un mois et demi? Je n'ai pas de mécène ou de bailleur de fonds si cela ne marche pas. Et comme c'est important pour moi de payer mes danseurs, est-ce que je leur demande de prendre le risque de ne pas être payés si le spectacle ne fait pas suffisamment d'entrées? Je n'ai pas de réponse à ces questions.

Il faut créer de l'intérêt pour notre travail sans avoir les outils et les moyens financiers pour le créer. C'est un cercle vicieux. Le milieu de la danse, par son manque d'organisation, est en partie responsable du problème. Il n'y a pas d'association officielle des danseurs, pas d'association des chorégraphes, pas de regroupement des compagnies; nos revendications ne peuvent être qu'individuelles. Et un individu, face aux gouvernements et aux institutions, est très faible. Tant qu'il n'y aura pas de regroupement, le milieu de la danse ne réussira pas à se bien faire écouter. En théâtre et en musique, ce sont des choses acquises. Les gens de théâtre, quel que soit le type de théâtre qu'ils font, revendiquent pour le théâtre. Le partage du gâteau, c'est une autre histoire, mais il y a quand même là une force collective inexistante en danse. Le milieu de la danse a peur de sa pluralité et ne fait rien pour se regrouper.

G.M. — Il y a un public pour la danse actuelle. Daniel Léveillé a été à l'affiche pendant trois semaines à l'Espace Libre.

L.B. — Notre dernière production, *Most Modern*, a été faite avec 2 000 \$ et nous avons donné dix représentations parce que dix, c'est le maximum.

P.-A.F. — C'est très lié au lieu où les représentations sont données. *Most Modern* était possible à Tangente comme le spectacle de Daniel Léveillé était possible à l'Espace Libre. Pour mon spectacle, il n'y a pas suffisamment de place à l'Espace Libre. Parce que je fais des productions où entrent en jeu de nombreux éléments de décor, je suis pris pour jouer sur des scènes à l'italienne vu que c'est le type de scène qu'on a. Pour avoir les moyens techniques dont mes spectacles ont besoin, je dois aller au Centaur.

Il y a aussi la question du lien entre une salle et son public habituel. Est-ce cela qui, d'après vous, explique l'échec de la chorégraphe allemande Reinhild Hoffmann et de son spectacle Callas à Montréal?

P.-A.F. — C'est lié au lieu mais, surtout, à un manque d'informations flagrant. En parachutant Reinhild Hoffmann à la Place des Arts de Montréal, il est bien certain que les gens du milieu de la danse et les gens du milieu théâtral intéressés à la danse allaient être là. Mais pour le grand public, Reinhild Hoffmann, cela n'existe pas.

D.S. — Ce que je vais avancer reste à prouver mais si nous pouvions présenter nos spectacles pendant deux mois, nous aurions, en moyenne, entre soixante-quinze et cent spectateurs par soir, assurés. Nous n'en aurions pas plus mais j'ai l'impression que nous pourrions vraiment jouer deux mois et avoir du public chaque soir. Mais, en ce moment, nous ne pouvons pas nous permettre de donner nos spectacles plus de trois semaines.

P.-A.F. — Je veux parler aussi d'une chose: du droit à l'erreur, chez les créateurs comme chez les interprètes. Nous vivons et travaillons dans une communauté, montréalaise, qui est très petite et nous nous exportons peu. Nous restons; c'est notre façon un peu incestueuse de vivre. Et en nous exportant peu, nous sommes obligés de créer davantage, de créer ici et de peu reprendre, parce que les gens se lassent beaucoup plus vite qu'avant. La danse n'a pas encore de poids et les gens de danse sont en partie responsables de ce problème. Le rythme de création qu'une telle situation impose aux créateurs est essouffant. Aussi, les gens sont bombardés de tellement de formes différentes qu'ils voudraient que le créateur, lui, au détriment de sa démarche, ne se répète pas, innove chaque fois, pousse beaucoup plus



« Ce n'est plus du théâtre, ce n'est pas de la danse ni du mime [. . .]: c'est du spectacle que je fais. » *Fin*, chorégraphiée par Paul-André Fortier. Photo: Robert Etcheverry.



Quelque chose à exprimer qui vient du corps. (Sur la photo: Daniel Soulières.) Photo: Robert Etcheverry.

loin chaque fois.

Il y a un grave problème à régler: il nous faut avoir la fierté et le courage de ce que nous faisons. Je pense que cela n'existe pas encore en ce qui concerne cet enfant incestueux dont nous parlons depuis deux heures. Tant que cela ne sera pas, ce sera difficile pour ceux qui créent la tradition de demain. Il faut reconnaître qu'une démarche ne se fait pas en trois créations; une démarche de créateur, c'est toute une vie. Le créateur est exigeant pour lui-même et le public devrait être d'abord exigeant pour lui-même aussi, plus que pour nous, créateurs et interprètes.

propos recueillis par **paul lefebvre** et **denis marleau**