

La danse et l'effet-théâtre Théâtralité?

Michèle Febvre

Numéro 59, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27509ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Febvre, M. (1991). La danse et l'effet-théâtre : théâtralité? *Jeu*, (59), 38–43.

la danse et l'effet-théâtre : théâtralité?

Le concept de théâtralité¹ se prête à toutes les ambiguïtés possibles dans la mesure où le théâtre lui-même n'a cessé de le redéfinir par ses pratiques, presque depuis le début du XX^e siècle. Il apparaît, il est bon de le rappeler, quand le théâtre tente d'échapper à la domination littéraire pour s'affirmer comme pratique autonome, affranchie de la Parole maîtresse de la scène et pour développer ses propres conventions (de jeu, de représentation, etc.). On comprend bien que les réponses à la question «qu'est-ce que le théâtre?» seront diverses, comme la scène mont-réalaise en témoigne encore, de Gilles Maheu à Gabriel Arcand, en passant par Pintal, Ronfard (père et fille), Brassard, et tous ceux que j'oublie.

Donc, parler de la théâtralité en danse ne relève pas forcément de l'évidence et sans doute, par une analyse serrée, arriverions-nous à différencier des modèles différents : des théâtralités; mais tel ne sera pas notre but ici.

Pourtant, malgré le flou du concept, nos critiques paresseux n'ont pas cessé depuis une décennie déjà de repérer le théâtre dans la danse. Moi la première. Chaque fois que «ça» parle un peu, que «ça» semble

1. Voir à ce sujet l'essai de Josette Féral, «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», in *Poétique*, Éditions du Seuil, septembre 1988, p. 347-361.

Violence (1980).
Chorégraphie de Paul-André Fortier. Danseurs : Michèle Febvre et Paul-André Fortier. Photo : Robert Etcheverry.

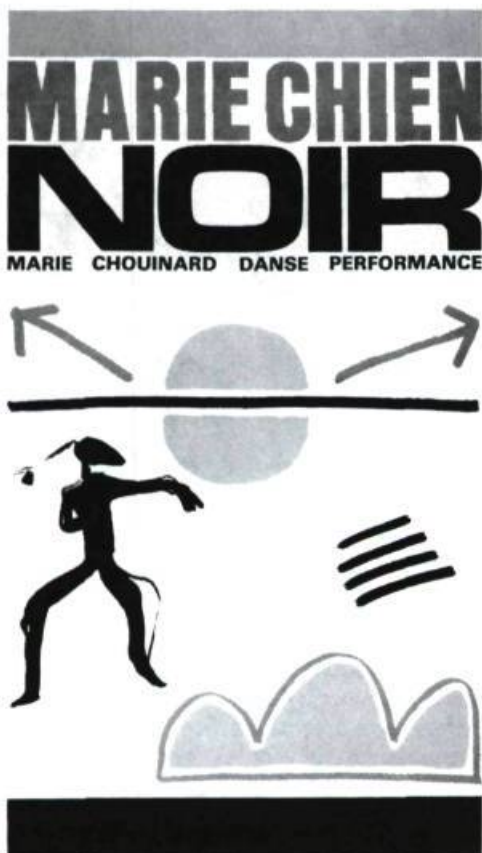


«danser» moins (entendez : que les codes du passé semblent relégués aux oubliettes) et que le propos semble traité de façon réaliste, ou pis, que l'on repère l'existence d'un propos, quelqu'un y va d'un «c'est de la danse-théâtre». L'affaire est réglée. Cela nous dispense de réfléchir plus loin à l'originalité d'une démarche, à ses singularités.

Mais qu'est-ce qui, dans la danse, fait théâtre? On peut tenter de repérer succinctement ce que j'appellerai les *effets-théâtre* : effets qui ne sont pas exclusifs les uns des autres, mais coexistent dans la production chorégraphique actuelle et sont intimement reliés.

On ne peut nier que, depuis plus d'une décennie déjà, la danse québécoise (mais elle n'est pas la seule) s'est reposée la question de la signification et de l'expression. Partie prenante d'un contexte socio-politique particulier, celui du grand courant nationaliste, favorisant l'éclosion d'une culture québécoise singulière (c'est ce que l'on a cru), les chorégraphes ont réaffirmé leur désir de lier la danse et la vie dans des productions où la subjectivité narcissique et la problématique socio-affective et sexuelle trouvaient une place privilégiée. Les titres des toutes premières œuvres de Paul-André Fortier, de Daniel Léveillé et même de Marie Chouinard sont à ce sujet tout à fait exemplaires : *Parlez-moi donc du cul de mon enfance*², *Violence*³, *Voyeurisme*⁴, *l'Incesté*⁵, *Marie chien noir*⁶, et pas si loin après tout des thématiques du cinéma et du théâtre qui, depuis plus longtemps, dévoilaient la face cachée de «l'âme» québécoise.

L'affiche de *Marie chien noir*. Illustration : Marie Chouinard, graphisme : Lumbago.



Mais remettre la danse dans le circuit de la production signifiante par la réinsertion de conduites narratives et de représentation, c'était aussi se poser la question du *comment?* et, entre autres, *comment représenter?*

Les réponses furent, dans un premier temps, marquées par un traitement souvent réaliste, correspondant sans doute à une volonté d'être compris, intelligible et accessible, mais plus probablement à un désir de réaffirmer la capacité de la danse à proposer une réflexion en prise directe sur l'humain et sur le monde, ce que les tentatives formalistes des chorégraphes du Groupe de la Place Royale et celles, mythopoétiques de Martine Époque et d'autres, n'avaient pas réalisé. Désir peut-être d'exorciser aussi un certain puritanisme de la danse confinée à une esthétique du «bon goût» où rien ne devait transparaître du désordre pulsionnel et passionnel, et où le corps dansant se manifestait dans les limites du bon usage de ses techniques instituées.

On comprend mieux alors que les chorégraphes se soient lancés à «corps perdu» (littéralement!) dans des représentations souvent hyperréalistes, frôlant parfois le «passage à l'acte» dans l'esprit de la Performance. On se souvient des scènes de lutte entre les protagonistes de *Violence*, de la séquence de masturbation dans *Marie chien noir*, et des scènes diverses de coïts clairement représentés. Les «pas de deux», figure léguée par la tradition, se transformaient en rencontre charnelle, en heurts, en étreintes.

- 2 . Paul-André Fortier, 1979.
- 3 . *Id.*, 1980.
- 4 . Daniel Léveillé, 1978.
- 5 . *Id.*, 1980.
- 6 . Marie Chouinard, 1984.

Les effets-théâtres ont commencé là, quand les chorégraphes ont voulu exprimer des réalités sans les édulcorer, sans en occulter la rudesse, la cruauté et la dimension pulsionnelle. Danser prenait alors un autre sens; c'était penser l'interprète dans sa condition d'homme ou de femme, marquée de sa dimension privée et sociale, à l'écart du corps dansant idéalisé des traditions. C'était revendiquer le droit à une nouvelle gestion du corps et rapatrier dans le chorégraphique une gestualité «banale⁷» jusque-là réservée, dans le domaine du spectaculaire, aux conventions de jeu du théâtre ou du cinéma.

Concomitante à la mise à distance quasi systématique des techniques traditionnelles classiques et modernes (sauf pour quelques irréductibles), la perte relative de la *qualité dansante* a pu être repérée comme indice de théâtralité.

Par *qualité dansante*, j'entends celle qui se manifeste dans un processus de gérance du corps, engendrant des actions corporelles multiples, gérance désintéressée de la production signifiante, au profit de la libération du mouvement livré pour sa seule dépense, pour la délectation de mettre le corps en jeu, d'en éprouver les différenciations infinies, les forces (la danse actuelle est en train d'y revenir, je pense ici à *Chagall* de Ginette Laurin, et évidemment à Edouard Lock, mais aussi à *Rouges-Gorges* de Danièle Desnoyers). En effet, assigné de nouveau à désigner, à représenter, le corps dansant s'est vu retirer partiellement le droit de bouger pour «rien». Il devait être «utile», et l'on a vu surgir chez les faiseurs de danse les moins inspirés, de la *danse-théâtre* à la figuration plate où la tentation de faire vrai se confondait avec un naturalisme appauvri ou une hystérie thérapeutique, à l'imaginaire absent.

Je voudrais souligner cependant que, pour moi, la perte de la *qualité dansante* ne doit pas être confondue avec l'abandon des techniques virtuoses du passé. Les chorégraphes de la génération des années quatre-vingt, s'ils se tiennent dans l'ensemble assez loin de ces conventions historiquement définies, utilisent aussi la gestualité quotidienne comme fondement à des retrouvailles avec le dansant. L'effet de réel que peut engendrer ce type de mouvement est certain, et repéré comme théâtre dans la danse, mais cet effet est bien souvent «dé-naturé» par diverses modalités d'exécution : ralenti, accélération, répétition, jeu spatial, etc., modalités qui défont la représentation mimétique au premier degré pour remettre la danse dans le circuit de la dépense, et qui déjouent la



«Oli (mars 1984) : «tout à fait caractéristique du travail de Ginette Laurin». Danseurs : Ginette Laurin et Gilles Simard. Photo : Robert Etcheverry.

7. Il faut rappeler cependant que cette gestualité «quotidienne» a été largement explorée par la danse postmoderne américaine des années 1960-1970, mais qu'elle le fut la plupart du temps sans intention mimétique, dans le seul but de mettre le corps en jeu dans des actions ordinaires : façon d'affirmer entre autres un idéal démocratique et égalitaire...



Rouges-Gorges, une chorégraphie de Danièle Desnoyers (interprète : Catherine Tardif) : «la libération du mouvement livré pour sa seule dépense, pour la délectation de mettre le corps en jeu». Photo : Angelo Barsetti.

J'offre au spectateur-e d'entrevoir et de choisir selon son plaisir et sa joie. Je suis pour la libre entreprise du spectateur-e. Je chante à voix nue, je parle beaucoup et mon corps fait des figures sans style. Ce qui m'intéresse : l'excès et le changement d'état.

Sylvie Laliberté, performeuse

production du sens, la déstabilisent, lui permettent de «travailler» (comme on le dit du bois). Qu'on se rappelle dans *Violence*, une séquence de quelques mouvements simples accumulés et repris en accélération (1; 1,2; 1,2,3; etc.; sorte d'hommage à Trisha Brown⁸ ou à Françoise Sullivan⁹) qui pouvaient connoter bien sûr une activité masturbatoire mais étaient aussi un exercice délicieux de l'activité répétitive, jouant sur la production énergétique et le jeu des différences, répétition construisant sa propre mémoire. Ces structures répétitives ont été utilisées à souhait ces dix dernières années, et Daniel Léveillé les a érigées en structures compositionnelles dominantes dans ses dernières œuvres.

Par ailleurs, on peut se laisser prendre à une lecture simplificatrice des œuvres, en cherchant parfois à les faire coïncider avec l'effet-théâtre dans son acception la plus conventionnelle (effet mimétique et narratif). C'est un peu ce qui est arrivé à *Joe*¹⁰ de Jean-Pierre Perreault, dont on n'a trop souvent retenu que le sens manifeste, ouvert certes, mais qui reléguait cette pièce à n'être qu'une espèce d'illustration d'un «argument» préexistant à l'œuvre, alors qu'elle en était magistralement le contraire : la «thématique» a été générée par l'œuvre elle-même. Pendant le processus de création, le jeu sur les groupes, leur rassemblement ou leur dispersion ont créé ces images récupérées par notre imaginaire mais aussi par celui du chorégraphe. Sans chercher le développement thématique, Perreault s'est laissé lui-même happer, à la fois contrôlé et contrôlant, par ce que son exercice sur la matérialité des corps, des sons, des mouvements construisait d'espace ouvert à l'élaboration du fantasme. Le récit qu'on a bien voulu y trouver, y mettre, appartient en propre à la chorégraphie, il est le résultat d'une organisation interne, une sorte

8. *Accumulations* (1972).

9. Je pense à *Dédale* (1948) et à *Hiérophanie* (1979) où était utilisé le principe d'accumulation et de répétition.

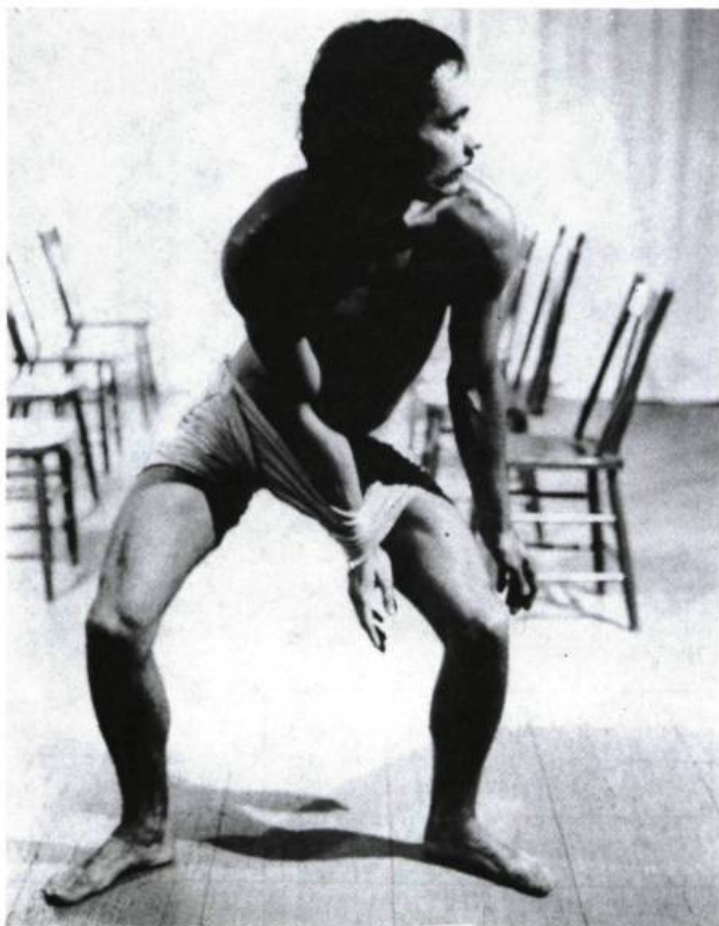
10. 1983.

d'association et de circulation (l'inverse du linéaire) organique de figures, de sons, de mouvements qui délivre du sens, certes, mais n'y est pas assignée. Le rêve d'Artaud? Par contre, il faut bien le dire, les costumes de *Joe*, comme dans les autres pièces de Perreault, constituent la concession ultime de celui-ci au «théâtre de la représentation» qu'il abhorre : ils sont les rares pièces du puzzle à le clore un tant soit peu...

Qu'on se rappelle aussi *la Stupéfiante Alex*¹¹ ou *Olé*¹², tout à fait caractéristiques du travail de Ginette Laurin, aujourd'hui encore : dans ces pièces, la thématique est un prétexte — comme le récit de Cervantès pour *Don Quichotte*¹³ par exemple —, un tremplin pour retrouver la danse, son jeu libre avec les corps; l'aura réaliste ou illustrative de l'argument, affichée dans le titre ou les notes au programme, fonctionne bien souvent comme une sorte de leurre, proposé à l'appétit de sens du spectateur; la thématique agit comme élan initial pour lancer non pas une histoire, mais des forces que la chorégraphe transforme, déforme, pour proposer finalement une sorte de jubilation corporelle, comme un trop-plein de danse qui se jouerait du trop-plein de sens du «thème».

Lié en partie à la mise à l'écart des codes traditionnels de la danse que j'ai mentionnée, l'effet-théâtre surgit, chez nombre de chorégraphes, d'un effet-reconnaissance venu des bribes de représentation, des figurations fugitives d'étreintes (ô combien depuis dix ans!), de fragments de rencontres, de situations spatiales des interprètes évoquant momentanément la fuite, la poursuite, la solitude ou tout autre comportement; bouts de gestes, d'attitudes, reconnus mais aussitôt défaits dans le déroulement de la danse provoquant subrepticement des effets de réel par leur forme mimétique, voire réaliste.

Parallèlement, il faut souligner que le corps dansant lui-même s'est diversifié, affichant aujourd'hui son appartenance au monde séculier, et non plus au monde «divin» de la sylphide ou de l'éphèbe auquel semblaient appartenir les corps «normés» de la tradition, corps d'apparence, tenus à l'abri du temps qui passe. Cette diversité morphologique des interprètes participe grandement à la théâtralité dont on parle, dans la mesure où les corps mis en scène sont porteurs de leur propre histoire psychosomatique. Ils exposent leur différence plus que leur similitude, leur fragilité et leur force, leur âge et leur «gueule», et les chorégraphes ont su exploiter leur disparité pour produire des effets de sens et d'expression en profitant d'une infra-théâtralité déjà à l'œuvre dans ces corps offerts au regard. C'est le cas, par exemple, des interprètes de Jean-Pierre Perreault, de Sylvain Émard et d'Hélène Blackburn, entre autres, et des solistes comme Fortier, Langfelder et Chouinard, qui élargissent la palette des représentations de l'être humain. Une façon de relier l'art et la vie. Mettez Daniel Soulières dans n'importe quelle chorégraphie, même la plus formelle, et un être à la frontière



Voyeurisme de Daniel Lèveillé. Photo : Robert Etcheverry.

11 . 1982.
12 . 1987.
13 . 1989.

du réel et du fictif en surgira!

Cette théâtralité, inhérente aux corps eux-mêmes, est souvent renforcée par une mise en place de personnages caractérisés d'ailleurs davantage par le costume qui dénote une époque, une classe sociale, un univers autre renvoyant ainsi à une fiction, que par des actions appartenant à une «psychologie du personnage» définie.

Pour terminer, rappelons que réinscrite dans des conduites narratives¹⁴, dans la production de sens, dans la représentation, la danse actuelle joue avec virtuosité de tous les matériaux du spectaculaire : musique, décor, costume, éclairage, vidéo, etc. Ces matériaux sont utilisés pour leur capacité à générer des ambiances ou à faire jouer la mémoire (musique rétro de *3,4 fois par jour*¹⁵, Fauré pour *De l'Éden au Septentrion*¹⁶), à faire allusion à des lieux (imaginaires : *Eldorado*¹⁷, *les Mâles heures*¹⁸, réels : *Full House*¹⁹), à typer des personnages, à souligner une tension dramatique ou créer un univers onirique (les lumières de *Chagall*²⁰), ravivant encore les dimensions expressives, symboliques ou autres. Mais il y a également dans ce jeu avec des éléments théâtraux une manifestation profondément ludique, une sorte de jubilation sensuelle, qui correspond à un genre d'abandon confiant à la vie autonome des signes qui trouveront toujours leur place dans la production signifiante.

«Le recours à des moyens théâtraux — langage, accessoires — représente moins une tentative de réinsertion du narratif ou du symbolique dans la danse qu'une prise de conscience que les signifiants linguistiques [ou autres] fonctionnent, après tout, comme les danseuses l'ont toujours su du langage du corps : la représentation est peut-être inévitable [...] mais le jeu des sens possibles peut en lui-même être un délice formel²¹.» Affirmation que ne renierait sans doute pas Edouard Lock...

Et la tentation de théâtre accompagnée parfois d'une certaine fermeture de la représentation qui a

marqué la danse durant les années quatre-vingt s'estompe au profit du retour de la qualité dansante, de l'acceptation de l'indéterminé.

michèle febvre

14 . Narration éclatée, «structure fuguée» comme dit Barthes, non linéaire : la danse ne peut faire l'économie de la pensée poststructuraliste, à son insu bien souvent, qui a démonté les rouages de tout ce qui raconte!

15 . Daniel Léveillé, 1990.

16 . Sylvain Énard, 1990.

17 . Jean-Pierre Perreault, 1989.

18 . Paul-André Fortier, 1989.

19 . Ginette Laurin, 1987.

20 . Ginette Laurin, 1989.

21 . Evan Alderson, «Utopies actuelles», *la Danse au défi*, Montréal, Éditions Parachute, 1987, p. 60-72.

«Mettez Daniel Soulières dans n'importe quelle chorégraphie [...] et un être à la frontière du réel et du fictif en surgira!»
Photo : Robert Etcheverry.

