Document généré le 22 juil. 2024 23:29

Jeu
Revue de théâtre

Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours

Adeline Gendron

Numéro 119 (2), 2006

Danser aujoud'hui

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24442ac

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

Gendron, A. (2006). Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours. *Jeu*, (119), 76–80.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ADELINE GENDRON

Mise en scène et chorégraphie : la fusion de deux discours

Nombreuses sont, chaque année, les mises en scène qui empruntent à la danse. En 2005 seulement, plusieurs pièces se sont placées à cheval sur les deux arts, qu'on pense entre autres à *la Savetière prodigieuse* de Martine Beaulne, au *Traitement* de Claude Poissant, au *Antoine et Cléopâtre* de Lewis Furey, au *Malade imaginaire* de Carl Béchard ou encore à *La famille se crée en copulant* de Jacob Wren. Certains metteurs en scène font presque systématiquement appel à des chorégraphes pour enrichir leur travail. Si le spectateur peut parfois voir une chorégraphie clairement délimitée, insérée dans la pièce, la collaboration entre metteur en scène et chorégraphe ne lui apparaît pas toujours de façon évidente. Pour nous aider à comprendre les liens qui se tissent parfois entre danse et théâtre, Claude Poissant, Jacob Wren et Martine Beaulne, trois metteurs en scène qui travaillent régulièrement avec des chorégraphes, ont accepté de nous faire part de leur façon de travailler.

Le Traitement, mis en scène par Claude Poissant (PàP, 2005) qui s'est adjoint le chorégraphe Dave St-Pierre. Sur la photo : Catherine Larochelle, Violette Chauveau et Widemir Normil. Photo : Dominique Chartrand.

Une partie d'un tout

Claude Poissant est de ces metteurs en scène pour qui le corps est très important. En 1997, il disait à Josette Féral :

> Ma façon de travailler le corps dans l'espace a évolué depuis quatre ou cinq ans. Auparavant, je travaillais plus plastiquement le corps, la force de l'image. À présent, j'essaie de relier davantage le corps à l'ensemble du travail d'interprétation. J'essaie, par exemple, de trouver quel geste ou quelle pulsion pourrait signifier davantage, transcender le sous-texte et permettre à l'acteur de s'approprier l'œuvre[1].

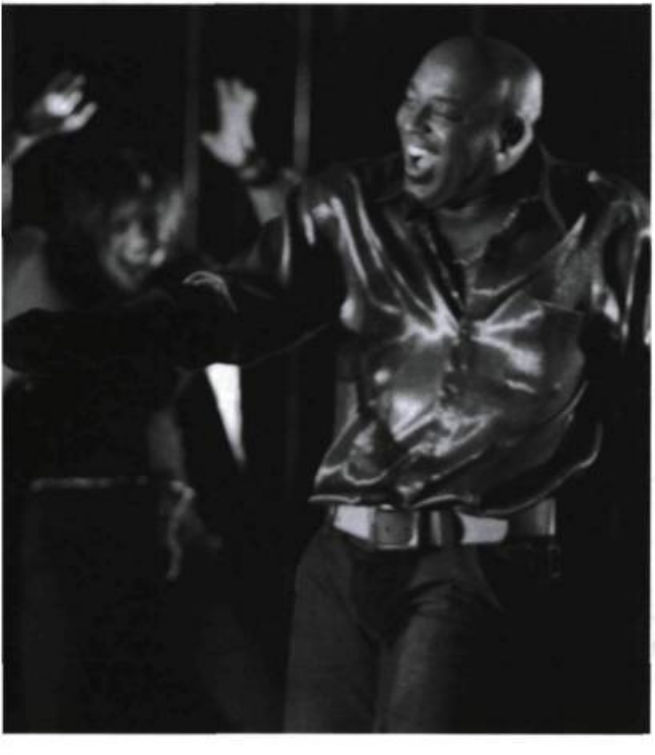
Près de dix ans plus tard, c'est encore dans cette voie qu'il progresse, faisant appel à des chorégraphes pour plusieurs de ses mises en scène. Claude Poissant distingue deux façons bien différentes de collaborer avec les créateurs issus du milieu de la danse. Dans le cas, par exemple, de *Unity, mil neuf cent dix-huit* (2003), dans laquelle on a une scène de bal, une valse chorégraphiée, la danse apparaît comme un morceau bien

1. Josette Féral, « Claude Poissant : Chercher un pont entre l'humain et l'inhumain », *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 1. L'espace du texte*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1997, p. 241.

délimité de la mise en scène. À l'opposé, dans *le Traitement* (2005), le mouvement englobe l'ensemble de la mise en scène et agit comme une couche supplémentaire ajoutée à la complexité du jeu de l'acteur.

Lors de la présentation du *Traitement*, on a beaucoup entendu parler de la collaboration du metteur en scène avec Dave St-Pierre, mais le fondateur du PàP a travaillé avec de nombreux autres chorégraphes. Dès le début des années 80, Claude Poissant collabore avec Dulcinée Langfelder, ce qui lui permet d'aller chercher dans le corps des comédiens des façons différentes de bouger, de s'animer. Cet apprentissage des techniques plus propres à la danse s'est prolongé sur quatre ou cinq spectacles, jusqu'au moment où la chorégraphe s'est retirée, annonçant à Poissant qu'il n'avait plus besoin d'elle. Le metteur en scène est alors allé chercher d'autres outils auprès de Pierre-Paul Savoie et de Harold Rhéaume, entre autres. Puis a commencé une fertile collaboration avec Suzanne Trépanier qui agit, encore aujourd'hui, tantôt comme chorégraphe, tantôt comme « second regard ».

> Les chorégraphes assistent à certains enchaînements et je leur demande de me dire s'ils voient des passages dans lesquels le corps pourrait aller plus loin. Je cherche toujours des façons de bouger, de marcher, d'être, qui ne soient pas réalistes et qui expriment les sentiments de façon physique. Les chorégraphes deviennent alors des aides aux comédiens, des aides au mouvement. C'est pourquoi j'ai eu besoin, dans mes spectacles qui ne présentaient pas de chorégraphies, d'avoir quelqu'un qui connaisse la danse et le théâtre et qui vienne à certaines répétitions pour aider les comédiens à travailler sur leurs corps.



Dans la plupart des cas, Claude Poissant demande aux chorégraphes de travailler sur un canevas établi. Le metteur en scène et les comédiens ont déjà amorcé les répétitions lorsque Suzanne Trépanier, ou un autre chorégraphe, vient poser son regard aiguisé sur le mouvement. Elle agit donc surtout à titre de conseillère, ce qui a pour conséquence que, parfois, seulement quelques-unes de ses interventions seront visibles lors de la représentation.

La collaboration avec Dave St-Pierre a été organisée bien différemment : avant même le début des répétitions, le chorégraphe a animé un atelier de mouvement à partir du thème de la ville. Il a travaillé trente heures avec les comédiens, devant la caméra. « De ce qui a été généré par ces exercices, j'ai gardé quelques petites choses que j'ai intégrées dans le spectacle. Il y avait plusieurs éléments que je trouvais passionnants mais je ne pouvais pas tout garder. Comme ce que Dave proposait était beaucoup plus dansé que ce que je demande habituellement à Suzanne, j'ai aménagé dans le spectacle des moments réservés à la danse. » Le chorégraphe est ensuite revenu voir les enchaînements chaque fois

que le metteur en scène avait besoin de son aide. Pourtant, comme le rappelle Poissant : « Les chorégraphes viennent d'un milieu dont le matériau de départ est le corps. Pour moi, au théâtre, il y a un ensemble de matériaux dont le corps. Le chorégraphe est une vigie, un œil précieux, un spécialiste. Mais il arrive parfois que je doive balayer du revers de la main leur travail parce que ça ne convient pas à ce que je veux faire. »

Une collaboration constante

Dans ses résultats, et dans son processus surtout, le travail de Jacob Wren est bien différent de celui de Claude Poissant. Créateur principal de la compagnie PME depuis 1998, Wren en est devenu le codirecteur artistique en 2002. C'est au sein de cette compagnie qu'il a créé les spectacles *En français comme en anglais, it's easy to criticize* (1998), *Unrehearsed Beauty/le Génie des autres* (2002) et, plus récemment, *La famille se crée en copulant* (2005). Dans ses spectacles qui tiennent de la performance, Jacob Wren fait souvent appel à des chorégraphes qu'il aime bien voir s'impliquer aussi comme interprètes, comme l'ont fait Joey Meyer (*I Cut, You Bleed*, 1998) et Benoît Lachambre (*En français comme en anglais...*). Pour Wren, la distinction entre théâtre et danse n'existe pas vraiment, et chacune de ces disciplines fait partie du grand tout que constitue la performance. « Par conséquent, toutes mes créations sont aussi chorégraphiques et, dans cette perspective, un chorégraphe est toujours un bon collaborateur », affirme-t-il.

Naturellement, le choix d'un collaborateur est lourd de sens. Jacob Wren explique ses choix par un désir de nouveauté.

> Je choisis des chorégraphes dont j'aime le travail et avec lesquels je partage des intérêts artistiques et théoriques. Dans la collaboration, j'espère réaliser quelque chose qui ne soit pas tout à fait mon travail (qui ne soit pas quelque chose que j'ai fait avant) et pas tout à fait non plus le travail de mes collaborateurs (qui ne soit pas quelque chose qu'ils ont fait avant). J'espère que, de la rencontre de ma pratique et de la leur, quelque chose de nouveau émergera.

Contrairement à Claude Poissant, Jacob Wren travaille toujours avec le chorégraphe dès le début du processus de création. Son désir constant d'interroger les limites du théâtre contemporain en flirtant avec la performance et en travaillant en collaboration constante avec les différents concepteurs explique pourquoi la présence du chorégraphe, ou du chorégraphe-interprète, est requise dès les débuts de la conception. Il demeure néanmoins difficile pour lui d'expliquer comment tout cela se met en place. Le plus souvent, dit-il, le résultat final est créé par une succession d'essais et d'erreurs.

Orchestrer les discours

Dans *le Passeur d'âmes*, essai publié en 2004, Martine Beaulne affirme : « L'écriture du corps dans l'espace a été un des fondements de ma mise en scène[2]. » Son intérêt marqué pour les corps et le mouvement explique sans doute la relation soutenue qu'elle entretient depuis ses débuts avec le milieu de la danse. Comme Claude

2. Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2004, p. 46.

Pour *En français comme en anglais, it's easy to criticize* (PME, 1998), Jacob Wren a travaillé avec le chorégraphe Benoît Lachambre. Sur la photo : Jacob Wren, Alexandra Gill, Benoît Lachambre, Julie Andrée T. et Tracy Wright. Photo : Sébastien Fournier.

Poissant, elle collabore tantôt avec des chorégraphes, tantôt avec des « conseillers gestuels » qui, sans faire de chorégraphies, s'intéressent particulièrement au mouvement. Aussi, sa collaboration avec Lina Mouros dans *la Savetière prodigieuse* (TNM, 2005) était-elle très différente de celle qu'elle poursuit sur une base plus régulière avec Jocelyne Montpetit, la première relevant de la chorégraphie de flamenco plus formelle, et la seconde, de conseils sur le déplacement des corps dans l'espace.

Après un séjour au Japon, où elle a étudié le butô, Martine Beaulne met en scène *l'Arbre des tropiques* (La Veillée, 1990) de Yukio Mishima. C'est à ce moment que commence sa collaboration avec Jocelyne Montpetit, elle aussi formée au Japon. « Je fais peu appel à des chorégraphes pour des chorégraphies, mais j'aime bien le mélange des disciplines, leur fusion », affirme la metteure en scène. Au fil des années, elle a développé une perception très pointue des corps en scène et peut elle-même diriger le mouvement, comme elle l'a fait dans *Avaler la mer et les poissons* (La Manufacture, 2005), mais, parfois, elle collabore tout de même avec des chorégraphes pour pousser plus loin le jeu des corps.

La nécessité de la danse dans une mise en scène apparaît souvent à Martine Beaulne dès la lecture du texte. Lorsqu'il s'agit d'univers plus poétiques, il lui semble que la partition gestuelle devient essentielle. Mais elle ne parle pas de chorégraphie : « Dans les spectacles que j'ai montés – sauf dans quelques cas –, il n'y avait pas vraiment de place pour la chorégraphie. C'était plus un prolongement du mouvement, une transposition de certains gestes pour les amener à un niveau plus poétique, surréel. » C'est pour cette raison que ses collaborateurs et elle vont préférer les termes « direction gestuelle » ou « direction corporelle ».

La danse et le mouvement doivent venir de façon naturelle. Le danger, selon Martine Beaulne, c'est le placage qui ne fait que multiplier les discours sans les fusionner. « Chaque discipline amène un discours qui enrichit le propos principal, que ce soit la lumière, le costume ou la danse. Comme metteur en scène, je dois orchestrer tout cela, pour qu'il y ait cohérence entre les discours. » Lorsqu'elle fait appel à des chorégraphes, Martine Beaulne a déjà commencé son travail de mise en scène : elle a fait une mise en espace, quelques scènes, mais le travail n'est pas encore arrêté. Le spectacle est en train de se construire et changera sans doute. « La direction corporelle n'est pas quelque chose qu'on ajoute, c'est quelque chose qui se fait en même temps. Le mouvement fait partie de la construction du personnage. C'est pourquoi la collaboration doit se faire très tôt dans la création. » Pour Martine Beaulne, il ne fait aucun doute que la danse ajoute quelque chose au théâtre :

> La danse permet d'aller plus loin dans l'interprétation, elle permet d'aller vers d'autres couches, d'autres signifiants, et c'est ce que j'aime dans ce genre de travail. C'est une impression qui n'est pas figée, qui va rejoindre différentes perceptions chez le spectateur, qui est ainsi plus libre de se faire sa propre histoire.

Les trois metteurs en scène s'entendent donc pour dire que la danse ne peut être envisagée comme un objet à part à l'intérieur de la représentation théâtrale. Théâtre et

Pour *la Savetière prodigieuse*, Martine Beaulne a collaboré avec Lina Mouros et intégré la danse à sa mise en scène. Photo : Yves Renaud.

danse sont des arts en fusion et la collaboration entre metteur en scène et chorégraphe est bien souvent le reflet de cette fusion. Pour Martine Beaulne et Claude Poissant, la danse ajoute une signification sensuelle, poétique, à un théâtre parfois trop intellectuel. « La danse est là comme une forme artistique dont il faut se servir si on est amoureux de la scène parce qu'elle a une façon autre, souvent complémentaire, de concevoir l'espace. Je trouve terriblement ennuyant d'aller au théâtre voir des spectacles dans lesquels les comédiens oublient la dimension corps-espace. Cette dimension ajoute à la signification et nous permet de décoller de la réalité », avance Claude Poissant, partageant ainsi la vision de Martine Beaulne. Pour Jacob Wren, la question se pose autrement :

> Pour moi, la danse, le théâtre, la vidéo et les arts de la performance sont des parties d'une catégorie plus vaste et plus signifiante : le spectacle. J'ai toujours pensé qu'essayer de les diviser ou de les voir comme des choses séparées, c'est un peu comme s'amputer de ses membres puis essayer de les recoller. Si je pense seulement à la danse, ou au théâtre, alors je constate que la situation artistique dans le monde actuel est plutôt déprimante. Le potentiel infini de ces arts (incluant aussi la musique, la littérature, le cinéma, etc.) n'apparaît que lorsqu'ils sont pris comme un tout.

En somme, bien que leur travail soit très différent, Martine Beaulne, Jacob Wren et Claude Poissant partagent tous l'idée que la danse permet au spectacle de gagner en complexité. De son côté, le spectateur y gagne en liberté. **j**