

Pour une danse de création

Guylaine Massoutre

Numéro 228, septembre–octobre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Massoutre, G. (2009). Pour une danse de création. *Spirale*, (228), 53–55.

Pour une danse de création

*Une essentielle rumeur de fond,
la rumeur du multiple*

— Georges Didi-Huberman

par GUYLAINE MASSOUTRE

Vie et mort de *Refus global*. Trente ans après ce manifeste, la chorégraphie contemporaine du Québec s'inventait : allégé des mots, Édouard Lock distribuait des énergies connotées de sexualité; Paul-André Fortier soulevait des tabous, homosexualité et éducation religieuse; Ginette Laurin exaltait la jeunesse; Jean-Pierre Perreault représentait l'identité québécoise. Trente de plus, et *Refus global* était passé du côté de l'histoire. Ses revendications sont closes : exploser est devenu exposer-explorer. Penser la danse s'est alors imposé à ces purs objets de mémoire, les pièces chorégraphiées.

Rien de visible n'aura échappé à cette danse. Qu'elle montre des corps en action ou à l'arrêt, bougeant en rythme collectif ou par eux-mêmes, elle a inventé son modèle, sur la pente de ses forces et de sa vulnérabilité. Elle forme un corps d'artistes sophistiqués, une élite en somme.

D'un côté, elle s'alliait à la fluidité codée du ballet, athlétique malgré sa grâce, danse narrative et musicale de corps anonymes qui, internationalisée, hausserait les exigences de Ludmilla Chiriaeff. Peu d'artistes livrerait cette matière d'esprit aux prouesses physiques qui éveillent toujours des passions, des vocations. Mais pour ceux qui choisiraient de danser, autant de modulations d'espace et de gestuelles que de remises en cause : danser s'ouvrirait à tous les modes physiques de la présence, de la psyché et de l'humanité-organicité et plastiques multiples, harmonies inédites et discordances déjoueraient les catégories instituées et les singularités sensibles, en favorisant la catharsis. En scène, des silhouettes dissemblables, des corps nus, des enchaînements

aléatoires et improvisés, des interprètes translittérant leurs états corporels d'une expérience à l'autre; seraient dits « contemporains » des lâcher prise du savoir propre, des bouger neufs face à la respiration, à la gravité, à l'espace-temps, aux schémas prévisibles. On programmerait des corps hors norme — nanisme, difformité, laideur —, une absence de danse sous la catégorie « danse », des pièces incluant maladresse et incomplétude, des associations inchoatives d'art sans repère, a-normées.

D'un autre côté, issue d'un vouloir danser sans codes, la danse de la Nouvelle Aire et de la Place Royale développait des gestuelles sensorielles, charnelles, ludiques, pulsionnelles. Dès les années 1980, un vertige emballant et des impulsions virtuoses allaient imprimer une marque québécoise hors frontières, vitesse et sauts poussant les corps à s'affranchir avec démesure et dans les révoltes de la culture populaire. Pièces non assujetties, sinon au sensible, corps déconstruits, espaces multipliés par dedans et par delà le corps, gestuelles exploratoires de plus en plus loin du mouvement exécuté se décalaient d'avec la danse connue, soudain vaine. Dans les années 1990, on viserait une autre intelligence, à la manière dont les Cunningham et Brown avec le Judson School avaient décoiffé la danse, par une distinction radicale qui connotait les nouveaux langages physiques d'idéologies libertaires et protestataires. On détournait l'héritage de la danse vers la résistance culturelle, qui consolida cette porosité. Durant ces années, chez les danseurs québécois, l'influence du formalisme dansé provenant des États-Unis fut battue en brèche par toutes les radicalités de la contestation. Issue d'un engagement autant social que politique, la danse flamande, condensé de culture, rencontre un franc succès depuis l'an 2000. Laissera-t-elle son empreinte sur

l'imaginaire chorégraphique québécois? Moins agressif mais insolent, porté à l'autodérision et mimétique à divers égards, cet imaginaire transitif est ancré dans son sol.

Cartographions ce paysage de formes immatérielles. Provocante et séductrice, Marie Chouinard possède un répertoire imaginaire et visionnaire; les interprètes de plus en plus chevronnés de Lock font frissonner un vaste public de leurs exploits aux accents lyriques et mystiques; Laurin a livré des corps véhéments au vertige; Fortier s'attache à un sujet nomade, qui rêve; dentellière par sa fluidité précise, Louise Bédard rend caduque la distinction entre chorégraphe et danser; Sylvain Émard fait ondoyer les corps, tandis que maints interprètes recréent encore ce qu'ils ont tant aimé de Perreault. Irréductible, Jocelyne Montpetit crée des tableaux relevant de la danse-état, inspirés par le butô, que pratique aussi Lucie Grégoire, librement incarnée; Daniel Léveillé et Benoît Lachambre travaillent l'organique et le nu; animatrice de la relève, Linda Gaudreau décompose le mouvement avec netteté; Danièle Desnoyers se rapproche de la manière flamande, tout comme Lin Snelling, performeuse alchimique en improvisation. Ce territoire aura retenu une intersubjectivité en dérive : avec son langage des signes, Isabelle Van Grimde imprime l'écoute du jazz à des œuvres ouvertes; sensuels et sensoriels, José Navas ainsi que Roger Sinha miment moins qu'ils n'affirment jusqu'où, avec les autres en soi, on peut chacun aller.

Si le performeur Richard Martel, cofondateur de la revue *Inter*, ou le cinéaste Robert Morin, forts de leurs bousculades politiques, avaient généré une ligne de force collective, on aurait pu qualifier la danse québécoise de situationniste. Autonome, elle ne s'est ni constituée comme un marché, ni laissée parasiter hors de son champ.

Moins hypnotique que filtrant la nouveauté, elle a façonné les corps à même sa propre argile, comme s'il lui fallait composer avec ses propres obstacles, par-devers la mémoire des acquis dont elle dispose. Elle se recycle ainsi pour survivre, tout en chorégraphiant le corps commun à mi-chemin entre le transmis et l'oubli : danses de création dans des corps d'interprète, ces esthétiques contemporaines partagent la liberté singulière que la danse actualise. Cette solidarité divise s'étend au militantisme invétéré du milieu, qui tient tête à des politiciens qui discernent moins les besoins réels ou anticipés des compagnies que l'investissement chiffré à court terme de la rentabilité.

De la fureur à la dépense

Nulle rupture esthétique québécoise n'aura été absolue : cette création chorégraphique atteint le « seuil où l'acte artistique s'offre à la perception. Là où notre conscience la découvre et se met à vibrer avec elle » (Loupe, 1997). Emballée, comme tant de ma génération, par les chorégraphies de Lock et de Laurin, j'ai laissé leur intensité expressive envahir des strates émotionnelles toujours plus complexes. Outil de connaissance essentiel, l'essai de Laurence Loupe, *Poétique de la danse contemporaine* (1997) m'a soutenue au temps d'affiner cette expérience sur le plan de l'imaginaire : les solos poétiques de Fortier en ont été le terrain fertile. Plus diffus que tout autre chorégraphe dans la culture, Perreault inventait des tableaux scéniques où la communauté reconnaissait, unique, son propre rapport à l'histoire et le sujet social. Il invitait chacun à y prendre sa place. Québécois ou pas, ses interprètes ont fondu une richesse humaine infinie au creuset de telles pièces, intimes, lyriques et dansantes. Inoubliable, si possible, *Les Années de pèlerinage* (1996). À chaque création, Perreault rendait évidente la continuité des corps

enlacés, étreignant le public; cet espace-temps concerté et concertiste, le Ballet de Nancy l'ajoute aujourd'hui à son répertoire. Mais si les Lepage, Marleau et Mouawad trouvent la reconnaissance du Festival d'Avignon, qui sait ce que la danse québécoise infuse dans l'expérience générale? Louppe a toutefois dédié *Poétique de la danse contemporaine, la suite* (2007) à la Montréalaise Aline Gélinas, haute figure inspiratrice par sa conscience des esthétiques chorégraphiques les plus créatrices et première directrice de l'Agora de la danse.

Une autre force percutait l'expérience dansée. Traversée par les arts de la rue dès les années 1970, elle se fit *underground*, urbaine, trash, break dance au *street style*. Ranimée par l'ailleurs, la flamme indomptée des danseurs — bouger vite — s'ouvrait au *duende* andalou (présent depuis toujours chez Lock), aux danses des Noirs, des Latinos, aux rythmes composites afro-cubains, brésiliens, antillais et sud-américains. Hip hop, capoeira et d'autres variantes combattives, ludiques et claniques faisaient des percées que la consommation culturelle développait selon ses lois. Vigoureuses et engagées socialement, les formes créolisées de la danse endossent des esthétiques antinomiques, déconstruites, informes. Les plus jeunes chorégraphes déclinent l'indécence du monde et leurs expériences d'alter ego. De nouvelles architectures instinctives, capricieuses et oniriques fondent ces pièces, aussi spontanées et expressives qu'il y a trente ans, soixante ans. L'esthétique « relationnelle », que prônent de grands écrivains antillais, éclaire ces performances élargies à tous les artistes de la scène. Le naturel avec lequel le public les reçoit voue ce courant à durer.

Essoufflement et rebonds

Trente ans, et il ne reste plus rien à balayer à partir de *Refus global*. La création somnambule, vague, empirique ne suffit plus. La figure *auctoriale* est remise en question. Pourtant, la scène se réinvestit

malgré un contexte délétère. Il est séduisant d'imaginer qu'une faculté de « plasticité » expliquerait, sous l'angle d'une médecine toujours plus fine et spécialisée, comment s'est épanoui ce noyau dynamique de chorégraphies incluant la mémoire et l'oubli. Une telle théorie n'existe pas, mais les moments de grâce éphémère (mortelle) et leurs écholalies (ces aphasie, apraxie, agnosie qui gommant la mémoire) montre cette danse composer avec les schèmes imaginaires de la motricité. De nouvelles anxiétés (sida, cancer...), qu'aucun épuisement chorégraphique n'endigera, laissent penser les ressources locales de la danse redistribuant toutes les fragilités. Essoufflement n'est pas fin. Six décennies plus tard, le *Refus global* de la danse a trouvé son mode affirmatif dans la négation. Un refus global de la danse, au sens concret.

Comme les Fuller, Duncan ou Wigman avaient défini la danse libre, telle qu'elles la concevaient, Montréal a eu aussi ses solistes, libératrices, des femmes merveilleuses qui dansaient dans la neige, sur le mont Royal, dans des parcs en Chine ou seules en scène, Françoise Sullivan puis Margie Gillis, l'une sobre, l'autre plus rockeuse. À la proue de navires distincts, Anik Bissonnette aux Grands Ballets Canadiens de Montréal et Louise Lecavalier de La La La Human Steps ne se réduisent ni l'une à ses arabesques ni l'autre à ses sauts vrillés. Leurs noms sont des traces de ce qui a fait le plus rupture, la création en solo. Fascinante folie, pluralité tempérée. La revue *Spirale* a été portée dans ce contexte — « *Quel corps? Nous en avons plusieurs* » (Barthes). Mais il faut désormais davantage de mutations à la création : refuser et refaire le corps déchiré. Si la société, en se tournant vers une certaine culture du corps, veut oublier que la danse a évincé la gymnastique pour sa recititude mécanique et que le conditionnement physique au quotidien n'est que le souci futile d'une performance normée, demeurent en jeu de plus vastes questions de santé.

Depuis *Refus global*, Montréal a grandi dans un communautarisme artistique, inventif et autonome, mais on y a vite saisi que Chouinard fouillait dans l'ethnologie et les mythes ou que Jocelyne Montpetit ramenait un air polonais, russe et japonais. Si un public instinctif et cultivé, bon joueur avec les métamorphoses, a intégré l'esprit de laboratoire du Festival international de Nouvelle Danse, puis s'il capte des chorégraphies, débordant de la culture pop aux nouvelles formes de théâtralité, au Festival

TransAmériques, c'est tant mieux. Demain, les potentialités du corps humain faisant « œuvre » (la danse comme « *continuum sensible* ») confronteront toujours leur faible propension à la conservation et la négativité du langage conscient des « *idéautés* » qui bousculent « *l'archi-écriture* » (Genette, 1994) de la danse. Comment, sinon, concevoir la motricité propre à cet art? Le défi est là, dans ces « techniques » de danse au cœur des pratiques somatiques et dans ce défaut de nommer, de voir, de dire

Shary Boyle, *Haunt*, 2004
Porcelaine, encre de chine, argent émaillé, 24 cm de hauteur.
Collection du Paisley Museum, Écosse.
Photo : Rafael Goldchain.
Avec l'aimable autorisation de Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.



la posture dynamique de la création. Dans ce refus global.

Laboratoire, plus que jamais. Désordonnée, instable, contradictoire, érodée, la nouvelle danse transthéâtrale y trouve sa raison d'être. Si on reproche aux jeunes chorégraphes de produire des pièces inclassables, qu'ils répondent : transmettre? c'est fait. Les premiers échappés du peloton ont été rejoints par les propositions constellées des suivants. Des Claretton et Porte envoient de fragiles lumières dans des territoires plus vastes que leurs

prédécesseurs. « *Nos espaces sont les frontières de nos modes d'être* », écrivait Sibony en 1986; ce n'est plus vrai : la danse contemporaine a donné des arguments psychanalytiques aux productions autofictionnelles, et des modes transmissifs pointent « l'autre », autre monde et monde autre, dehors en mouvance et en résonnance. Urbanité empruntant au quotidien, entre murs, goudron et métal, sources sonores et technologie, l'espace des Denault, Jouthe, Oigny continuera de déferler par vagues, roulant des noms comme des cailloux par-dessus d'autres

noms. Dans tout cela, un progrès? Finies, les pièces opératives et narratives? Allons donc! Il n'en est rien, à voir Lepage diriger les acrobates du Cirque du Soleil, puis partager la scène avec les danseurs Guilhem et Maliphant en 2009.

Ombres portées d'imaginaire et de pensée

La danse s'écarterait de la danse? Elle n'a cessé de repousser sa redondance, de déconstruire les intentionnalités et le jugement. Pour une danse de création, il a suffi de passer au crible du minimalisme les propositions chorégraphiques et leurs matériaux trompeurs. « *Rien n'est abstrait dans la danse, tout est matière* », me disait le musicien improvisateur Thom Gossage, partenaire en création de la chorégraphe Van Grimde. Scénographes et écrivains qui travaillent avec les danseurs le constatent : organique ou nerveuse, tonique ou sculpturale, la danse répercute un jeu cérébral, porté par un corps-outil global. Ce qui déporte les « techniques » de la danse (appries, répétables et reconnues, ou « rites » décrits par Mauss) dans les « structures » communicationnelles démolit toute standardisation des événements involontaires et des mises en crise. Refus puissant et présences plurielles du sujet-actant.

Toutefois, il est à craindre que, faute d'être considérée pour ce qu'elle est, la danse québécoise soit étouffée par le saupoudrage des subventions gouvernementales, qui empêche toute compagnie d'importance de se développer. Il faut pourtant concevoir l'évidence de cette danse de création : « *Danser consiste avant tout à se mouvoir pour rien* » (Frédéric Poullaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, 2009). Par ses énergies métabolique et libidinale, la danse interpelle les spécialistes du corps matière : « *Quand l'appareil psychique ne peut plus travailler pour affronter les tensions auxquelles il est soumis, il est défaillant* » (Benjamin Stora, *Quand le corps prend la relève*, 1999). Or cette défaillance décom-

pense, régresse, répond, investit en creux l'immense champ expressif. Il faut refuser que la danse soit instrumentalisée ou éponge des fonctions délabrées, mais admettre que la performance résonne, tel un diapason dans le temps. Même entravée ou appauvrie, elle se fait fort de présenter au public des appareils somatiques complexes, luxuriants dans leurs impulsions psychiques, et réciproquement. De plus en plus instruites de la kinesphère (gestuelles et rythmes affectés d'imaginaire), ces captations sensibles de ce qui arrive de toutes parts, des lieux du réel, interrogent les savoirs « à partir de soi », mais aussi la santé en général, cette culture affectée d'endurance aux engagements.

Frictions et perméabilité, allégories de la force et de la vulnérabilité. La danse québécoise est essentiellement de création. Qu'elle fasse machine arrière, c'est improbable. Son combat politique de 2009 reflète cette autonomie qui lui revient en boomerang punitif. L'écart se creuse avec le Canada, qui n'a qu'un fragile festival à Ottawa. Mais l'expertise est là, issue de la géométrie triangulaire entre Montréal, New York (et plus au Sud désormais) et l'Europe (avec ses grandes villes compétitives). Chaque artiste revendique un monde. Ainsi Lock peut-il rejouer mort et spiritualité, frénésie, entraide, récit allusif et improvisations, poussant des formes répétées d'inconscient. Dernièrement, la coque dure de ses coléoptères dansants dénudait une chair nimbée de noirceur. Cérémonie austère faite de vitesse, de métaphysique et d'une perception aiguë de la beauté, sa danse tient un fil conducteur.

Souffrance ou plaisir? Perfection ou banalité? Confusion ou avant-garde? Et s'il n'avait jamais été question d'autre chose que de la liberté première de Nouvelle Aire? Reversons aux « nouveaux » ballets ce qui leur appartient, un mouvement plus abouti *sur-présentant* son partenariat théâtral et, en ce qui me concerne, le moment de m'isoler encore plus pour être chacun ensemble plusieurs. ●

Raphaëlle de Groot, **En exercice (performance)**, 2006
Épreuve numérique, 59,5 x 39 cm. Collection privée.
Photo : Richard-Max Tremblay.

