Document généré le 17 avr. 2024 04:08

Jeu
Revue de théâtre

Des hommes aériens et de la danse contemporaine

Guylaine Massoutre

Numéro 97 (4), 2000

Figures musculines de la scène québecoise

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26008ac

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

Massoutre, G. (2000). Des hommes aériens et de la danse contemporaine. *Jeu*, (97), 76–85.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2000

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/

GUYLAINE MASSOUTRE

Des hommes aériens et de la danse contemporaine

Nijinski dans l'après-midi d'un faune (détail), de Valentine Gross-Hugo, 1912.

> Et vous voudriez que l'art soit du côté du bien ? De la mesure ? De la vertu ? De la raison ? Des bons sentiments ? De la norme ? Sans blague ?
> Guy Scarpetta[1]

« Je ne suis pas un enfant prodige bon à être exhibé, mais un homme doué de sensibilité », écrivait Nijinski dans son *Journal*. On sait qu'après avoir été un prodigieux danseur, Nijinski sombra dans la folie. Qu'avait-il fait de la danse, et la danse, qu'a-t-elle fait de l'homme ? « Je suis Apis, je suis un Égyptien, un Indien peau-rouge, un Nègre, un Chinois, un Japonais, un étranger, un inconnu. Je suis l'oiseau de mer et celui qui survole la terre ferme. Je suis l'arbre de Tolstoï avec ses racines », écrivait le danseur, comédien dans l'âme et véritable âme en scène. Cette présence sans peur et sans identité, ce poète léger, qui fondait en larmes parce que les avions effrayaient les oiseaux, était aussi l'homme de tous les défis en scène, conscient de son génie : « Je suis une nourriture spirituelle », osait-il consigner dans son *Journal*. Nijinski, figure emblématique du danseur moderne, s'est en effet voué à la danse de corps et d'esprit. Son art si personnel a révolutionné la danse. La conscience de ce qu'il apportait viendrait ultérieurement.

Paul Valéry, dix-huit ans plus tard, décrivait ainsi, pour définir la danse, « le temps organique » : « Nos membres peuvent exécuter une suite de *figures* qui s'enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte d'ivresse qui va de la langueur au délire, d'une sorte d'abandon

1. *Extravagances et Catastrophes*, Bruxelles, Éditions Brigittines, 1999.

Confort et Complaisance de Benoît Lachambre (Compagnie Parbleux, 2000). Sur la photo : Tonja Livingstone, Jacques Moisan et Benoît Lachambre. Photo : Yoko Minishi.

hypnotique à une sorte de fureur. L'état de *danse* est créé[2]. » La danse se levait désormais, du fond de l'inconscient, dans le corps libéré des gestes codés, reproduits et calqués. Elle est devenue un partenaire de l'acte créateur.

La nudité cooptée

Depuis plusieurs décennies, le matériau imaginaire, sensoriel, poétique de la danse s'est dégagé, plus reçu sous forme d'images, d'ailleurs, que de projet conscient et de manifestation objective. Dès lors, on se trouve en présence d'un vaste corpus d'œuvres dansées qui se sédimente dans les corps des interprètes et se transmet en relais, sans guère laisser de repères. C'est pourquoi les expériences chorégraphiques se multiplient et se fondent, le silence où elles sombrent engendrant de pures et simples confusions. D'où, peut-être, un désir de revenir à zéro. De tout montrer. De repartir à neuf. De clarté. Dans le plus simple appareil et sans feuille de vigne. À l'heure où, cet automne-ci, la nudité masculine des danseurs d'ici ou d'ailleurs offre un rendez-vous frappant – voir *Perfume de gardenias* de José Navas, *Confort et Complaisance* de Benoît Lachambre, *Documents II* de Lynda Gaudreau, *In Spite of Wishing and*

2. Paul Valéry, *Degas danse dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, p. 24.

Perfume de gardenias de José Navas (Compagnie Flak, 2000). Sur la photo : Manuel Perez Torres. Photo : Cylla von Tiedemann.

Wanting de Wim Vandekeybus, *Att Enen Tionon* de Boris Charmatz, *Cuerpo de Sombra y Luz* de Juan Caros Garcia, *Singularités* de Motaz Zabbani –, on pourrait en conclure que la scène permet toutes les audaces, jusqu'à la nudité. Nudité crue, comme chez Lachambre et Navas, ou nudité habillée d'ombres et d'éclairages tamisés, comme chez Vandekeybus, le corps masculin est entré dans l'ère de sa banalisation, qui va de pair, semble-t-il, avec la généralisation de l'anti-esthétique dans la publicité. Mais en danse, contrairement au monde de la performance, souvent pénétré – au sens littéral – par la technologie, le corps masculin demeure beau, musclé, mince, parfois surentraîné, tout en surface, où se reflètent les éclairages qui le modèlent à leur tour. La nudité intervient dans cette image dans un sens plastique ou voyeuriste, selon son traitement esthétique. Corps fortement sexué, comme chez Harold Rhéaume – qui se « dénude » en restant habillé –, corps dépris d'une sexualité qui s'affiche, comme chez Lachambre, où ces messieurs, fourrures jetées, peuvent accorder leur nudité photographique à celle des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso –, la nudité est une allégorie de la vérité, de l'évidence, de l'immédiatement simple, de la présence surexposée.

Même si la sexualité a été réhabilitée, même s'il existe une culture omniprésente du corps montré, du corps intime ouvert, du corps extase ou du corps souffrant, du corps sportif et du corps fétiche, on assiste à une nouvelle poussée du masculin dans la danse. Le sida a décimé le monde des danseurs. Est-ce pourquoi la figure masculine s'y produit avec une nouvelle acuité ? Depuis son retour d'Europe, Benoît Lachambre a monté plusieurs pièces provocantes, dérangeantes, travaillées par un corps qui se disloque et se tord au milieu d'un chantier de désastre.

J'ai toujours dansé, explique-t-il. C'est le mode d'expression qui me convient le mieux. Je m'identifie à la danse, même s'il existe énormément d'homophobie dans le monde extérieur à la danse. Je veux faire la paix avec les préjugés. Au masculin comme au féminin, la danse est un monde personnel, intime, un moyen philosophique de grandir et d'apprendre. Elle me permet une expression aussi féminine que masculine. C'est le mouvement qui m'a permis de développer mon attirance pour les arts visuels. Quant aux concepts qui vont avec ma danse, ils proviennent de ma réflexion sur la situation de l'individu dans le monde. Mais je pense que dès qu'il y a un mouvement, il y a un message politique : pacifiste, individualiste, impérialiste..., le message se place dans l'espace.

Bras de plomb (1993), solo de Paul-André Fortier repris à l'Agora à l'hiver 2000.
Photo : Michael Slobodian.

Lachambre ajoute que l'histoire de la danse a inscrit cette dimension politique dans tous ses langages, dans la danse ethnique comme dans la danse classique. « Je permets, par la nudité, à des corps d'hommes d'être vus dans toute leur splendeur. Il y a un côté érotique, critique aussi. Mais j'aime surtout l'image plastique surpolie, très exposée. On parle beaucoup du corps, mais en général on le cache. Je veux montrer l'action sexuée. »

Traditionnellement, le corps de ballet est majoritairement féminin ; dans la danse contemporaine, les femmes dominent toujours en nombre. Pourtant, la danse contemporaine s'est assise sur une pensée d'homme pour des hommes, par exemple celle de Valéry : « Un homme, en qui la joie, ou la colère, ou l'inquiétude de l'âme, ou la brusque effervescence des idées, dégage une énergie qu'aucun acte précis ne peut absorber et puisse tarir dans sa cause, se lève, part, marche à grands pas pressés, obéit, dans l'espace qu'il parcourt sans le voir, à l'aiguillon de cette puissance surabondante...[3] ». La danse, irrépressible, nécessité absolue, force incoercible du conquérant, cache-t-elle ses passions ?

3. *Ibid.*

Danser, une utopie

Quand Merce Cunningham fit entrer la marche dans la danse contemporaine américaine, dans les années 1950, il venait d'influencer la danse de manière décisive. Ce pas dans le quotidien allait faire accepter les gestes prosaïques et ordinaires, et les pensées, états, émotions de même registre, sur une scène jusqu'alors coupée de l'environnement naturel dans la représentation de soi et d'autrui. Une nouvelle génération de danseurs allait s'adonner à cet art. Les années 1960 ont connu l'affirmation des gestes publics durs, connotés d'absurde ; puis sont venus les revendications émancipées (gestes politiques, affirmations gaies, regard des femmes sur les hommes…), le désir croissant de confronter le corps au monde de la consommation et à ses objets. Le corps devint un matériau critique, tout en demeurant, au long des décennies, un médium essentiel de poésie. En danse, le moindre des défis fut d'introduire les tâches de la vie banale dans le monde hyper-codé du ballet. Le terrain conceptuel s'étendit aux espaces jusqu'alors purement formels. La conscience créatrice pénétrait la danse, y faisant exploser le champ du possible dans des tensions paradoxales du regard, de l'expression et du sens.

Cette tendance s'est poursuivie dans les années 1990 : nombreux sont les maux de société qui ne font plus l'objet de dénonciations collectives, mais sont représentés dans les sphères du privé. Aujourd'hui, certains chorégraphes-metteurs en scène, tel le Belge Alain Platel, sont désignés « documentaristes de notre temps », « sociologues visuels de l'exclusion », « peintres physiques de la société d'abondance »[4]. Dans les remugles d'une société désenchantée, bien des spectacles, conçus à partir de rien entre les participants, invoquent l'innocence des rencontres et des confrontations. L'expérience scénique oscille entre le rêve et l'abîme. Dans son huis clos dépouillé, la danse contemporaine s'est faite narrative, corps critique d'un monde en soi, arme de combat et de dénonciation d'une société ou d'une conscience malheureuse. Il y a de cela dans le spectacle *Perfume de gardenias* de José Navas, présenté à Ottawa en juin 2000. Ses hommes exposés, corps nus comme dans leur salle de bain, corps de vitrine exposés, sont livrés à l'utopie du théâtre, distance qu'une société est capable de prendre avec elle-même, pour feindre ce qu'elle pourrait devenir. Ernst Bloch, dans son *Principe Espérance*, explique que l'utopie pénètre

4. *Mouvement*, avril/juin 2000, n° 8, p. 46

Rumeurs de Sylvain Émard (1996). Sur la photo : Marc Boivin, Luc Ouellette, Ken Roy et Sylvain Poirier. Photo : Michael Slobodian.

toute l'expérience humaine : « L'utopie s'étend à ce point, sa manière brute imprègne avec une telle vigueur l'ensemble des activités de l'homme, que toute anthropologie, toute science humaine doit la contenir. Il n'est point de réalisme digne de ce nom qui puisse faire abstraction de cet élément essentiel de réalité, celui de la réalité inachevée[5]. » L'utopie n'est jamais abstraite ; elle anticipe ce qui est bien, ce qui serait mieux, ou ce qui apparaît comme tel. Il existerait donc des nudités, comme autant d'hommes et de pensées qui, en costume d'Adam, cherchent des mondes neufs.

Lorsque le « théâtre-dansé » fit son apparition en Europe dans les années 1980, avec Pina Bausch en Allemagne, Maguy Marin en France, Wim Vandekeybus et Anne Teresa De Keersmaeker en Belgique, entre autres, la danse se donna le mandat de jeter ses interprètes au cœur des plus sensibles conflits du temps. On croyait alors que le corps, bien entraîné, pouvait « métaphoriser » ou sémiotiquement désigner des maux que le langage avait été impuissant à nommer, que les théories n'avaient pas réussi à dénoncer suffisamment pour les endiguer. La danse se mit alors à attirer un nouveau genre d'interprètes, dans un monde qui avait été longtemps presque strictement celui des étoiles et autres sylphides évanescentes, que haussaient les porteurs musclés. Aujourd'hui, le danseur Saïd Gharbi, aveugle, est membre de la compagnie Ultima Vez, aux côtés de Wim Vandekeybus qui dansait encore dans *Mountains Made of Barking*, présenté en 1996 à Montréal. Même les danseurs des chorégraphies d'Edouard Lock, naguère plus porteurs que danseurs, se fixeront dans les mémoires comme des personnalités artistiques marquantes : Rick Gavin Tjia, dans le quatuor pour hommes, à l'intérieur d'*Exaucé*, porte le vocabulaire de Lock avec incandescence. Le départ de Louise Lecavalier, qui ne nuit pas à la pièce, laisse quelque chose d'actuel chez son ex-partenaire, plus présent qu'autrefois. Ce quatuor fulgurant, qui vibre en unité, laisse aussi l'impression d'une somme de particularités liées aux interprètes. Ils dansent comme les notes d'une partition de jazz, démontrant la capacité des danseurs à occuper non seulement la scène, mais l'espace neuf d'un projet visible.

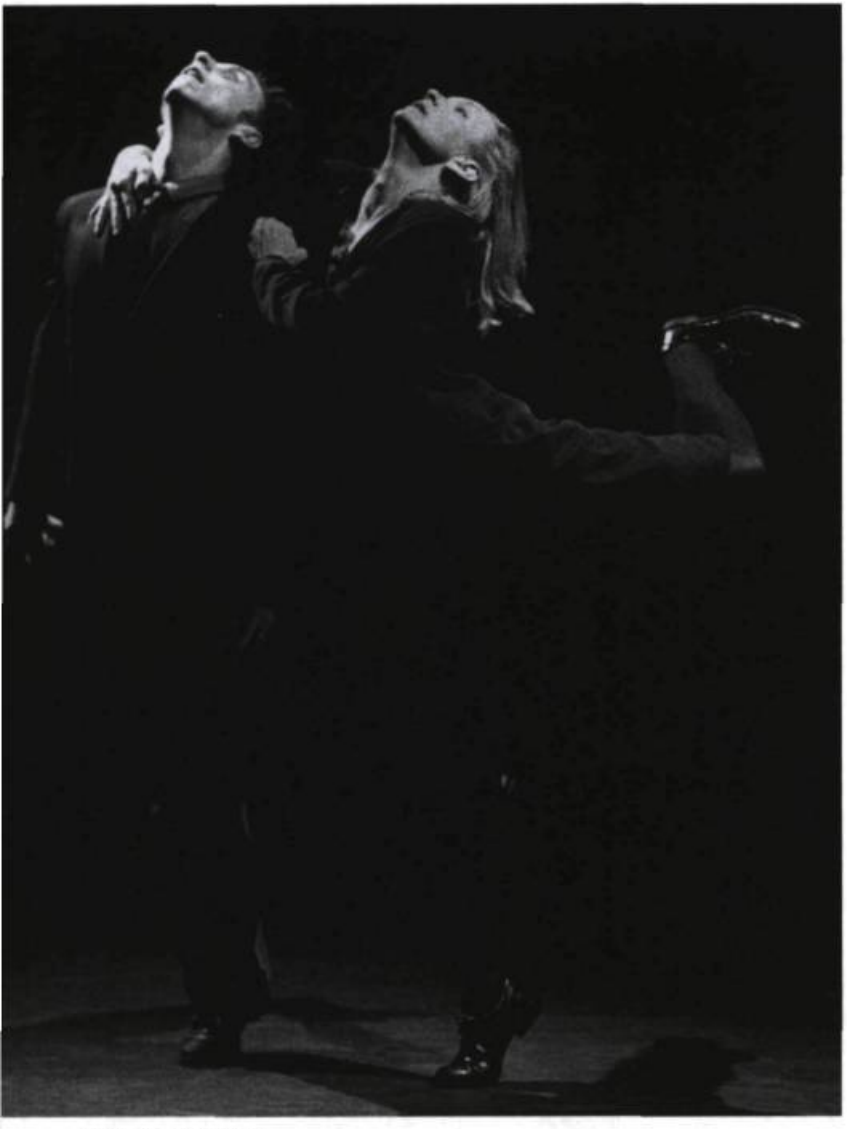
5. *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, ouvrage collectif, Paris, Bibliothèque nationale de France/Fayard, 2000, 368 pages. Cité par Lyman Tower Sargent, dans « Traditions utopiques : thèmes et variations », p. 26.

« Ce qui veut danser » en nous

Pourtant, la danse résiste aux lectures trop « symptomatiques ». L'engagement artistique a évolué vers la conscience de ce que la danse apporte elle-même, en fait de savoir. Certains artistes ont abandonné toute valorisation première d'une thématique comme explication de la danse. C'est le cas d'un Paul-André Fortier, qui déclare dans le programme, à l'occasion de la reprise de ses solos : « Je suis un homme qui danse. Je ne cherche pas à soumettre mes chorégraphies à un thème. Comme interprète, je veux que le mouvement me guide, que la danse m'habite et passe à travers moi. Je n'existe plus quand je suis dans cet état de danse ; c'est un effacement au profit de ce qui veut danser. » Dans ses trois solos, repris en janvier 2000 à l'Agora de la danse, il travaille un corps en constante métamorphose, jouant sur le temps, l'espace, la portée mentale de la chorégraphie, l'image même de son corps, le lieu. Le corps est maître d'œuvre et s'approprie les regards au fur et à mesure qu'il se dépense avec justesse. Il trouve l'authenticité de son être en mouvement ; un langage corporel et visuel en découle. Cette authenticité, on la désigne souvent du terme obscur de « présence » en scène. La danse la travaille comme une clarté du mouvement, une adéquation de soi entre le geste et l'intention.

Cette énergie de la danse est bien connue sur la scène québécoise. On s'en souvient encore dans *le Dortoir* de Gilles Maheu. Ce « lâcher tout », dont parle Valéry comme d'un jaillissement corporel, s'est retrouvé depuis dans maintes productions. Sylvain Émard, dans *Mensonge variations*, en novembre 1998, mais surtout dans *Rumeurs*, à l'automne 1996, lui a donné libre cours, dans un cadre formel néanmoins très strict, comme si cette « rumeur » de la danse affleurait sous forme de microséquences. Les chorégraphies se disloquent en menus éclats. *Rumeurs*, « quintette pour hommes », est une pièce de groupe bien habitée, entièrement masculine : Marc Boivin, Blair Neufeld, Luc Ouellette, Sylvain Poirier et Ken Roy s'y sont entendus pour un rituel de commémoration et d'hommage partagé. La dernière production du Belge Wim Vandekeybus, *In Spite of Wishing and Wanting*, présentée en octobre 2000 à Montréal, était elle aussi entièrement masculine, un fait qui, il y a à peine quelques décennies, aurait été jugé sévèrement. Onze interprètes y campent un monde solidaire, joueur, plein de confiance dans la diversité masculine et magnifiant sa beauté fougueuse. Bien que traversé de folie douloureuse et d'inadaptation hagarde, il ouvre sur l'animalité acceptée que révèle le jeu. Les deux heures de ce spectacle ne nous ont pas lassés, à cause de la belle liberté qui en émanait.

In Spite of Wishing and Wanting de Wim Vandekeybus. Spectacle de Ultima Vez, présenté à la salle Pierre-Mercure à l'automne 2000. Photo : Marco Caselli.



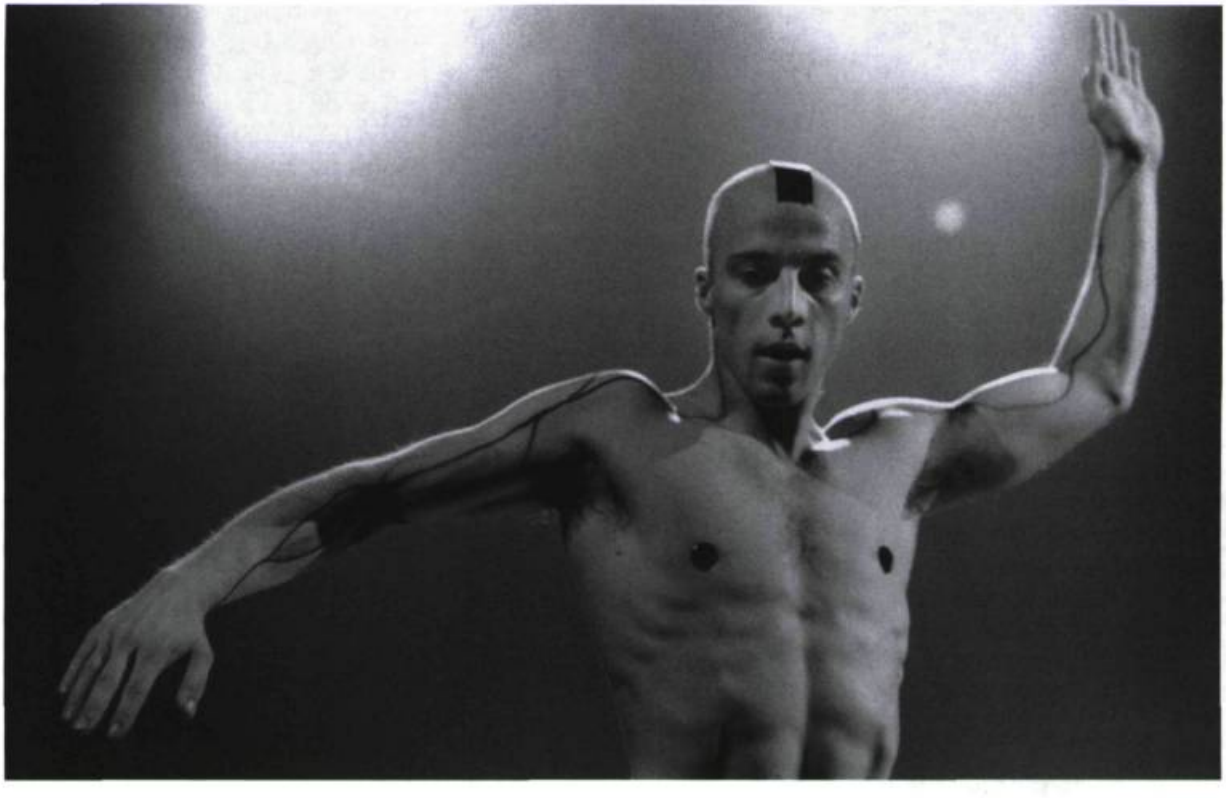
Sylvain Émard et Lucie Boissinot dans *les Années de pèlerinage* de Jean-Pierre Perreault (1996). Photo : Michael Slobodian.

Ce qui captive le plus, dans ces pièces, c'est l'appropriation nouvelle, la maturité gagnée sur le pari de danser au masculin. Dans un registre sombre, les chorégraphies de Jean-Pierre Perreault donnent aussi une place forte à la danse masculine. Entre autres, *les Années de pèlerinage*, créées en septembre 1996 à Montréal, quoique pour six interprètes, ont donné à Ken Roy, à Sylvain Émard et à Marc Boivin des rôles inoubliables, mi-personnages historiquement situés, mi-natures tantôt fragiles, tantôt nœuds de force et de vitesse. Chacun y était doté d'un style de danse, d'une manière de danser et de faire valoir son corps. L'idée d'une variation, comme celle d'une palette de couleurs assorties, s'y installait durablement. À noter que la présence masculine, soulignée ici, ne portait pas ombrage à celle des danseuses : Perreault met en scène le couple à égalité. On le retrouve dans toutes ses chorégraphies, qui tendent à présenter chacun dans l'univers propre de son être, homme ou femme, sans distinction significative du regard lié au sexe.

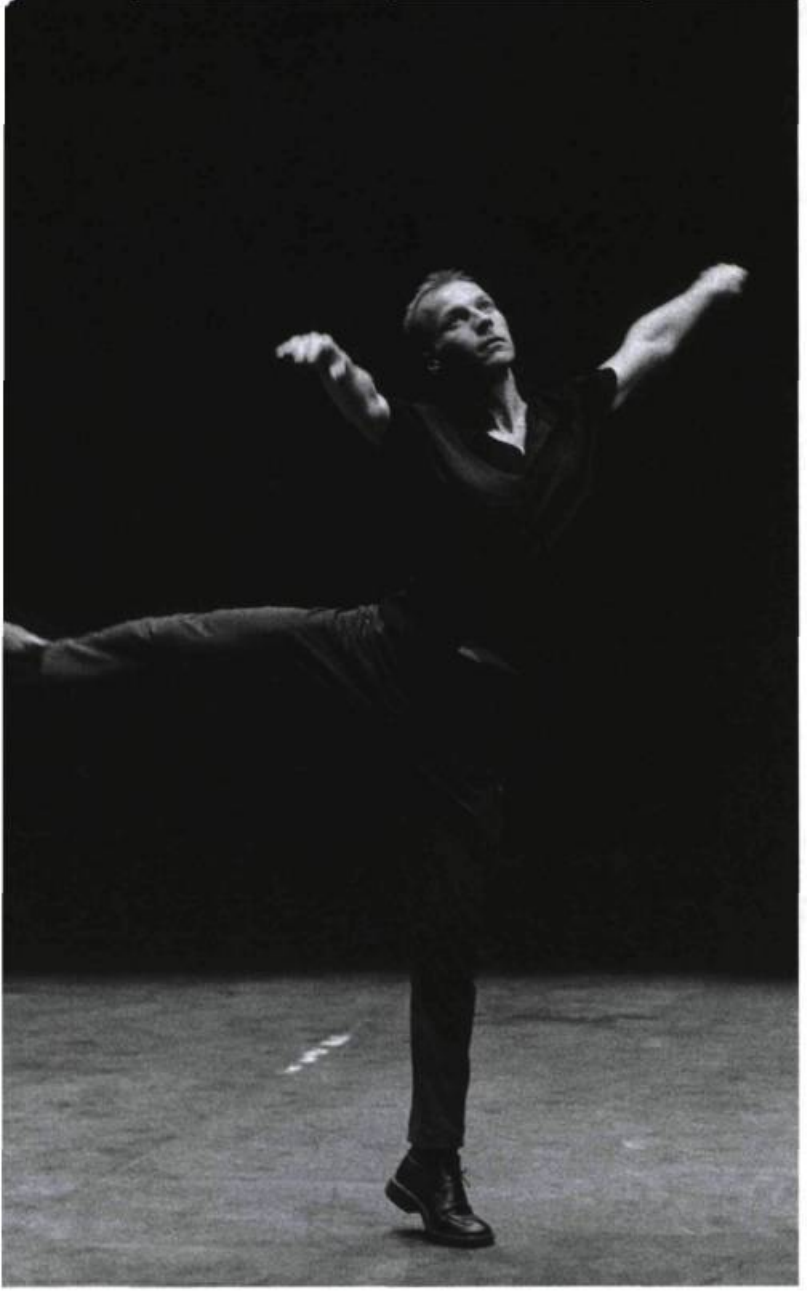
D'autres avenues qui bousculent l'identité ont pris l'espace du corps dansant comme hypothèse. Le corps masculin inspire Chouinard ; cela, dans la danse, est nouveau. Chez elle, de merveilleuses chorégraphies masculines ont transcendé *le Sacre du printemps*, dansé par Tony Chong, Daniel Éthier, Wilson Blakey et Louis Gervais. Était-ce sa capacité à faire surgir un monde plus animal qu'humain, qui troublait tant ? Était-ce le talent de la chorégraphe à s'inspirer du corps masculin pour y faire vibrer le sien, et réciproquement, qui nous a valu, outre ces moments de danse au masculin particulièrement réussis, le beau solo *Des feux dans la nuit* pour Elijah Brown, en octobre 1999 ? Cette grâce inventée, cette adresse à exprimer, cette capacité à se prêter à tous les rôles ne nous éloigne pas tant qu'il y paraît du théâtre, même si la danse exige d'autres aptitudes que les arts du texte. Entre les deux scènes, les arts du cirque jettent parfois des ponts : rappelons-nous *le Cri du caméléon*, du metteur en scène-chorégraphe français Joseph Nadj, présenté au Carrefour de Québec en mai 1998, où le registre des jeux masculins, dans l'esprit des

saltimbanques, alliait acrobaties chorégraphiques et incarnation de personnages (sans texte). Le « numéro », chez Nadj, cherche la polyvalence du comédien. La danse, au contraire, renonce presque toujours aux galipettes et à la démonstration. Le danseur, aujourd'hui, qu'il soit dirigé par un ou une chorégraphe, ou par lui-même, se veut capable de tout montrer, impudeur, sensibilité, effronterie, orgueil, puissance, métamorphose, en bref tout ce qu'il est et qu'il n'est pas. Ou pas encore. Ou parfois.

La danse masculine se diversifie donc et s'affirme, sans pour autant tomber dans le chauvinisme. C'est un bonheur de voir Ken Roy se produire en solo, dirigé par des chorégraphes femmes, et effleurer son public, jouant de sa présence charnelle sans chanter les Carmen, ce qui, il y a peu de temps, aurait été impensable. Faut-il ajouter cependant que Ken Roy a commencé sa carrière de scène au théâtre ? D'autres interprètes, comme Éric Bernier, Guy Trifiro, Marc Béland, Alain Pelletier, Jean-Pierre Mondor, Alain Francœur ont aussi passé d'un monde à l'autre, avec des aptitudes diverses. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que la danse ne se présente plus dans les mêmes termes qu'il y a dix ans. En sera-t-il mieux pour cet art ? Harold Rhéaume, Benoît Lachambre, José Navas, Roger Sinha, Jacques Moisan, Pierre-Paul Savoie et Jeff Hall signent leurs chorégraphies autant qu'ils interprètent. Encore faut-il noter que Rhéaume a nommé sa compagnie « Le Fils d'Adrien-Danse » : n'est-ce pas un cri de fierté et de défi qui montre la fragilité de leurs entreprises ? Mais des interprètes aux qualités très distinctes, tels Robert Meilleur, Sylvain Lafortune, Elijah Brown,



Elijah Brown dans *Des feux dans la nuit* de Marie Chouinard (1999). Photo : Guy Borremans.



Projet Roy, présenté par Danse-Cité en 1999. Chorégraphes : Louise Bédard, Hélène Blackburn et Danièle Desnoyers. Sur la photo : Ken Roy. Photo : Michael Slobodian.

Andrew de Lotbinière Harwood, Donald Weikert, Mark Eden-Towle, Marc Boivin, Sylvain Poirier, Tom Casey, Mark Shaub, David Rose, Kenneth Gould, Jason Shipley-Holmes, Martin Bernier ou Luc Ouellette, et, des Grands Ballets, Louis Robitaille, Louis-Martin Charest, Alexi Lapshin, Derek Reid, entre autres, marquent le répertoire des compagnies québécoises depuis quelques années.

Si tous ne sont pas nommés, si certains se sont retirés ou ont été emportés par la maladie, que les danseurs soient aujourd'hui fiers de leurs efforts. Le corps masculin est entré dans le monde vivant qui s'était donné Nijinski pour idole. Ils furent plusieurs à le saluer au passage dans leur œuvre. Paul-André Fortier y fait référence au début de son solo *les Males Heures* ; aucun faune, d'ailleurs – on pensera à ceux de Marie Chouinard –, ne peut plus échapper à son souvenir. Son mystère fut d'attirer à lui chorégraphes, musiciens, décorateurs et un public sans frontières. Il avait prouvé que son corps dans l'espace pouvait devenir un passeport artistique international. Le renoncement au style décoratif, purement divertissant, accéléra le processus de masculinisation dans la danse. Ce mouvement, au Québec, permit à de jeunes hommes de faire carrière sur la scène, dans une société où devenir danseur, matière à opprobre et à quolibets, était inédit et, par conséquent, impensable. Jean-Pierre Perreault, William Douglas, Daniel Soulières, Paul-André Fortier, Edouard Lock, Daniel Léveillé, Christopher Gillis, Sylvain Émard, voici en vrac quelques noms qui signent la première grande irruption de cette génération. Aujourd'hui, les danseurs circulent plus que par le passé : les compagnies recrutent des danseurs habiles, mais surtout des hommes dont le tempérament s'accorde avec la direction artistique, sans égards aux frontières ni à la nationalité. **j**